السرديات

من البنيوية إلى ما بعد البنيوية

تحرير:

سوزانا أونيجا

خوسيه آنخل غارثيا لاندا

ترجمة: السيد إمام



السرديَّات

من البنيوية إلى ما بعد البنيوية

السرديات

من البنيوية إلى ما بعد البنيوية

تحرير: سوزانا أونيجا وجوزيه إنجيل جارسيا لاندا

ترجمة: السيد إمام



الطبعة الأولى 2020

الغلاف: صدام الجميلي

العراق / البصرة

009647730800453 - 009647814145195

بريد إلكتروني: safaadhiab@yahoo.com

الترقيم الدولي ISBN: 978-9922-617-42-8

تحرير: سوزانا أونيجا

جوزيه إنجيل جارسيا لاندا

السرديَّات

من البنيوية إلى ما بعد البنيوية

ترجمة: السيد إمام



مقدمة الترجمة

السرديات[1]

يشير مصطلح "السرديات" Narratology أساساً للدراسة المنهجية للسرد. والمصطلح مأخوذ عن الكلمة الفرنسية narratologie التي صكها تودوروف في "نحو الكاميرون" (1969) Grammaire du Décameron، وانسحب ارتجاعياً على مجموعة من الدراسات التي كانت تندرج تحت مسميات أخرى عند مؤلفيها. وعلى الرغم من إمكانية إرجاع الدراسة المنهجية للسرد (الحكي) إلى أرسطو، فإن علم السرد الحديث قد بدأ مع الشكلانيين الروس، وعلى الأخص، مع دراسة فلاديمير بروب حول "مورفولوجيا الحكاية الشعبية" (1928).

وطبقاً لأصول المصطلح، فإن له ارتباطات قوية بالبحث البنيوي عن نظام من الوصف الشكلي الذي يمكن تطبيقه على أي نوع من أنواع الحكي، ومع ذلك، لا يعين هذا الهدف خصائص كل الأعمال التي يُنظر إليها الآن بوصفها حكائية. ويُعد عمل بيرسي لوبوك التأسيسي حول "وجهة النظر" في كتابه "صنعة الرواية" (1921) The Craft of Fiction أحد هذه الأعمال. إن جوناثان كلر يجادل بأن أكثر الأعمال التي تندرج تحت مصطلح السرديات يضمها جميعاً الإقرار بأن نظرية السرد (أو الحكي) تتطلب التمييز بين "القصة" story، وهي متتالية من الأفعال أو الأحداث المستقلة عن تجليها، و"الخطاب" discourse، وهو المستوى الذي تقدم فيه هذه الأحداث. ولكن كلر يعترف بأن هذا التمييز متضمن في عمل الشكلانيين الروس الذين ميزوا بين مستويين من مستوى الحكي، المستوى الذي أطلقوا عليه مصطلح الفابولا fabula أو المتن الحكائي ومستوى الsjuzhet أو المبنى الحكائي. الأول يتصل بالتسلسل الطبيعي للأحداث قبل أن يجرى تنظيمها والآخر هو الطريقة التي تنقل بها هذه الأحداث، وهو الأمر الذي تجلّى في العديد من الثنائيات /histoire/ discourse, histoire/ récit, story plot.

---

(1) Narrative. Entry for the forthcoming Routledge Encyclopedia of Narrative و Narrative Wikipedia, the free encyclopedia .

وعلى الرغم من إمكان تطبيق مصطلح السرديات على الحكي من أي نوع، فإن مصطلح "السرديات" يقتصر غالباً على اختصاصات النظرية الأدبية والنقد الأدبي، ولا يضم نماذج من الدراسة المنهجية للحكي لا يمكن وصفها حرفياً بالسردية مثل الدراسات السوسيو لسانية أو الرواية الشفهية للقصص.

لم يبرز مفهوم "الحكي" Narrative كموضوع مستقل للدراسة إلا في الأعوام الخمسين الأخيرة. ولم يهتم النقاد والفلاسفة الذين ينظر إليهم اليوم كرواد لنظرية السرد بالمفهوم الواسع للحكي، بقدر ما انصب اهتمامهم على أنواع أدبية محددة مثل الشعر الملحمي، والدراما، والحكاية الشعبية، والرواية، وعلى نحو أكثر عمومية على التخييل الحكائي الأدبي. إن تقاليد البنيوية الفرنسية، وعلى الأخص التقاليد التي أرساها كل من بارت وكلود بريمون هي التي حررت الحكي من الأدب ومن التخييل، الأمر الذي أقر بالحكي كظاهرة سيميوطيقية تتجاوز تلك الحدود الضيقة نحو آفاق أوسع.

سيميوطيقا الحكي

تبدأ السيميوطيقا التي تتوفر على دراسة المضمون الحكائي (غريماس، بريمون، بروب) بالوحدات المفردة للمعنى، التي تسمى علامات، وتدرس الطريقة التي تأتلف بها العلامات في شفرات لنقل الرسائل، ويعد هذا جزءاً من نظام تواصلي عام يستخدم عناصر لفظية وغير لفظية في آن معاً بغية خلق نظام ذي كيفيات وأشكال مختلفة. ويجادل رومان جاكبسون مثلا، بأن الأدب لا يوجد ككيان مستقل، إنه، ومعه العديد من السيميوطيقيين، يفضلون النظر إلى النصوص، شفاهية كانت أم مكتوبة، بوصفها شيئاً واحداً، عدا أن بعض المؤلفين يفضلون تشفير نصوصهم بكيفيات أدبية مميزة، تفرق بينها وبين أشكال أخرى من الخطاب. ومع ذلك، هناك اتجاه واضح للنظر إلى الأشكال السردية الأدبية بمعزل عن غيرها من الأشكال غير الأدبية، وتتمثل هذه النظرة، أول ما تتمثل، في الشكلانية الروسية من خلال التحليل الذي قام به فيكتور شكلوفسكي للعلاقة بين الإنشاء composition والأسلوب style، وكذلك في عمل فلاديمير بروب الذي عكف على تحليل الحبكات المستعملة في الحكايات الشعبية التقليدية وحدد مكوناتها الوظيفية المميزة. ولقد واصل هذا التقليد عمله في المحاولات التي قامت بها مدرسة براغ والباحثون الفرنسيون من أمثال كلود ليفي شتراوس، ورولان بارت. ولقد أسفر هذا الجهد عن التحليل البنيوي للحكي، كما أسفر عن مجموعة من الأعمال الحديثة التي طرحت العديد من الأسئلة المعرفية المهمة: ما النص؟ ما دوره في الثقافة؟ كيف يتجلى كفن، كسينما، أو كأدب؟ كيف يتجلى كشعر، كقصص قصيرة وروايات من مختلف الأنواع؟

النظرية الأدبية

تنظر النظرية الأدبية إلى الحكي بوصفه قصة أو جزءاً من قصة، شفاهية أو مكتوبة، حقيقية أو خيالية، يمكن أن تضم وجهة نظر أو أكثر تمثل بعض أو كل المشاركين فيها. وفي القصص

الشفاهية، يوجد شخص يروي القصة، راوٍ يمكن للجمهور رؤيته أو سماعه مباشرة، يضيف حضوره المباشر إلى المعنى الأصلي للنص، معانٍ إضافية عبر العديد من الوسائل والأساليب والحيل غير اللفظية، كما يمكن له أيضاً، أن يتحكم في استجابة الجمهور وتوجيه ردود فعله، وذلك بأن يعدل طرائق حكيه حتى يجلو المحتوى أو يلفت انتباه المستمعين. ويتميز هذا الشكل- الشفاهي- عن الشكل المكتوب الذي يعمل على التنبؤ مقدماً بردود الفعل المحتملة عند القراء وقياس استجاباتهم عند التلقي ومحاولة فك شفرات النص، ويقوم بعملية اختيار نهائي للألفاظ التي يمكن من خلالها الحصول على الإستجابة المنتظرة.

ومهما يكن من أمر الشكل الذي يتخذه الحكي، فإن المحتوى يمكن أن ينصب على عالم حقيقي وأشخاص وأفعال حقيقيين، ويكون موضوعه هو التجربة الشخصية. أما عندما يكون الحكي تخييلياً، فإنه يقتضي أعرافاً ومواضعات مختلفة، وفي هذه الحالة، يبرز صوت سردي ينتمي إلى عالم المتخيل وليس إلى العالم الحقيقي. ويطلق رولان بارت على هذا النوع من الشخصيات "كائنات من ورق".

وفي الأشكال المكتوبة، يتعرّف القارئ على صوت الراوي عبر اختياره للمحتوى والأسلوب، وعبر الإشارات التي تكشف عن معتقداته وقيمه وموقعه الأيديولوجي، وموقفه من الشخصيات وغالباً ما يتم التمييز بين سرد المتكلم، وسرد الغائب (يستخدم جيرار جينيث مفاهيم مثل الراوي متجانس الحكي homodiegetic narrator والراوي غير متجانس الحكي heterodiegtic narrator، يكون الأول أحد شخصيات القصة [إما بطلاً أو ملاحظاً] ويكون الثاني غائباً عنها). النوع الأول من الرواة لا يعلم شيئاً عما يدور في أذهان بقية الشخصيات (إلا بقدر ما تكشف عنه أفعالهم)، بينما يصف الراوي غير متجانس الحكي تجارب شخصياته من خلال ما تراه أو تبئر عليه، حيث نطلق على هذه التقنية مصطلح تبئير داخليinternal focalization ويمكن للراوي أن يكون عليماً على نحوٍ بارز، كما يمكنه أيضاً استخدام العديد من وجهات النظر دون أن يعلق على الأحداث أثناء وقوعها.

الحكي

يقول رولان بارت: إن أنواع الحكي في العالم لا حصر لها.. ويمكن نقلها بالعديد من أشكال اللغة؛ المنطوقة والمكتوبة، الصور الثابتة أو المتحركة، لغة الإيماء أو أي خليط منظم من كل هذه الأشكال. إن للحكي وجوداً في الأسطورة، والخرافة، وحكاية الحيوان، والأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والتراجيديا، والدراما والكوميديا، والبانتوميم والتصوير (تأمل لوحة "القديسة أو رسولا لكارباشيو)، والنقش على الزجاج، والسينما، والرسوم الهزلية والمواد الإخبارية، ولغة المحادثات. وتحت هذا التنوع اللانهائي للأشكال، يوجد الحكي، فضلاً عن ذلك في كل العصور والأمكنة والمجتمعات.. والحكي، من

دون اعتبار لأدب جيد وأدب رديء، عالمي وعبر تاريخي، وعبر ثقافي. إنه موجود بالضبط، مثل الحياة ذاتها(**1**).

طبيعة الحكي

يمكن أن يتحذ البحث في طبيعة الحكي شكلين، يطرح الشكل الأول الذي يهدف إلى الوصف سؤال: ما الذي يفعله الحكي بالبشر؟ ويكون الهدف من الشكل الثاني، الوصول إلى تعريف يحاول الإمساك بالملامح المميزة للحكي وفهمه.

إليك بعض الملاحظات التي أسفرت عنها المقاربة الأولى (الوصفية): الحكي طريقة أساسية لتنظيم الخبرة الإنسانية، وأداة لبناء نماذج للواقع (هرمان،narrative as cognitive instrument)، الحكي يمكن البشر من التصالح مع زمنية وجودهم (ريكور،time and narrative). الحكي صيغة من صيغ التفكير، الصيغة التي تقترن بالعيني والخاص في تعارضهما مع المجرد والعام (برونر الذي يميز بين "الحكي" والتفكير "العلمي")، الحكي يخلق التقاليد الثقافية وينقلها، ويبني القيم والمعتقدات التي تحدد الهويات الثقافية؛ الحكي حامل للأيديولوجيات السائدة، وأداة للسلطة (فوكو ideology and narratives)، الحكي أداة لخلق الذات؛ الحكي مستودع المعرفة العلمية ولاسيما في الثقافات الشفاهية (ويذكرنا هذا بالأصل الايتيمولوجي لكلمة narrative، وبالفعل اللاتيني gnare "يعرف")؛ الحكي قالب تشكل فيه ذكرياتنا ويتم حفظها؛ الحكي في شكله الخيالي، يوسع عالمنا الذهني فيما وراء الواقعي والمألوف، ويزودنا بملعب لتجارب الفكر (Schaeffer)؛ الحكي مصدر متنوع لا ينفد للتعليم والتسلية؛ الحكي مرآه نكتشف فيها ما يعنيه أن يكون المرء إنساناً.

وفي الوقت الذي يمكن فيه لهذه الملاحظات أن تتعايش في سلام مع بعضها، تميل المقاربات التعريفية لتقديم آراء متصارعة حول طبيعة الحكي، من إذ إن باحثين مختلفين سوف يعزلون ملامح مختلفة بوصفها الملامح المكونة للسردية narrativity. وسوف تعكس المعضلات التالية، بعضاً من نقاط الإختلاف المتصارعة.

(1) هل يختلف الحكي باختلاف الثقافات والحقب التاريخية، أم أن الشروط الأساسية للسردية تشكل كليات معرفية؟ لقد اتسم ظهور الحكي كمفهوم نظري بالبطء، ولقى اعترافاً فقط داخل إطار الثقافة الأكاديمية التي تبنت مقاربة نسبية، ولكن المقوم المحدِّد للثقافة يمكن أن يكون هو الوعي بالمفهوم عوضاً عن الخصائص المميزة التي تحدده. لقد طرحت المقاربة النسبية مشكلة إمكان المقارنة: إذا كان الحكي يتخذ أشكالاً وهيئات تختلف بشكل جذري في كل ثقافةٍ من الثقافات، فأين يكمن القاسم المشترك الذي يبرر انضواء هذه الأشكال تحت مسمى الحكي؟ إذا آثر المرء المقاربة الثقافية

---

(1) انظر، الفصل الأول : رولان بارت "التحليل البنيوي للحكي".

الكلية، غدت مسألة الإختلافات البينة بين المحكيات في مختلف الحقب والثقافات، مسألة حشو موضوعاتي، وتنويعات على بنية رئيسة مشتركة.

(2) هل يتطلب الحكي فعلاً لفظياً هو السرد narration، يقوم به كائن ندعوه راوياً، أم أن بالإمكان تقديم قصة بدون وساطة وعي ينهض بعملية السرد؟ إن جيرالد برنس يعرف الحكي بوصفه تمثيلاً لأحداث واقعية أو خيالية يقوم به راوٍ أو أكثر، يقابله مروي له أو أكثر. ويقدم الباحث السينمائي ديفيد بوردويل، الموقف المعارض: إنه يجادل بأن سرد الفيلم لا يتطلب شخصية ساردة. ولقد حاول بعض الباحثين التوفيق بين التعريف القائم على الشخصية الساردة، وإمكانية الحكي غير اللفظي، وذلك بتحليل الدراما والسينما اللذان يفترضان- ضمنياً- وجود تلفظ يضطلع به شخص سارد، حتى ولو لم يستفد الفيلم، او المسرحية من تقنية السرد خارج الشاشة voice over (تشاتمان 1990).

(3) هل يمكن تمييز مقوم السردية كطبقة أو بعدٍ للمعنى، أم أنه أثر كلي يسهم فيه كل عنصر من عناصر النص؟ إن الوضع الأول، يجعل من المشروع تقسيم النص إلى أجزاء حكائية تدفع الحبكة إلى الأمام، وأجزاء غير حكائية يتوقف عن طريقها الزمن، شأن كل الاستطرادات والتأملات الفلسفية أو الحكم الأخلاقية في قصةٍ خرافية. إلا أن تحليلاً كهذا سوف يواجه العديد من الصعوبات في حالة الأوصاف: في الوقت الذي يمكن أن نمر فيه سريعاً على الأوصاف الشاملة، من دون أن يتسبب ذلك في إعاقة تتبعنا للحبكة، فإن الشخصيات والأطر الزمنية والمكانية التي تجرى فيها الأحداث لا يمكن أن تتحدد بدون عبارات وصفية. فإذا كانت الغاية من الحكي هي استدعاء، ليس مجرد متتالية من الأحداث، وإنما العوالم التي تقع فيها هذه الأحداث، يكون من غير المعقول من ثمة أن نستبعد الأوصاف من الحكي، ومن ثم، يتلاشى التمييز بين العناصر الحكائية والعناصر غير الحكائية. ويميل منظرو الأدب الذين يتمسكون بمبدأ عدم جواز الفصل بين الشكل والمضمون، للانحياز للإمكانية الثانية: السردية كأثرٍ كلي. ومن بين هؤلاء المنظرين، النقاد ستيرجس فيليب الذي يكتب: "السردية narrativity هي القوة الدافعة للحكي. إنها توجد دائماً في كل لحظة من لحظاته". وتكون النتيجة الحتمية لهذا الوضع، هي أن يصبح من الصعب بمكان فصل السردية عن الغائية الجمالية، أو، كما يقول ليفي شتراوس، فصلها عن التماسك الذي يستخدم به النص حيله الفنية. وإذ إن الغائية الجمالية تكون فريدة في كل نصٍ من النصوص، فإن السردية من ثم يكون لها الخاصية نفسها، وتصبح بناءاً على ذلك، غير قابلة للتحديد.

(4) هل السردية، مسألة شكل أم مسألة محتوى؟ إن أنصار السردية كشكل يؤصلون فكرة هايدن وايت الذي يجادل بأن متتالية معطاة من الأحداث التاريخية يمكن تمثيلها إما كقائمة غير مبنينة (حوليات annals) أو كسجل للأخبار chronicle يعرض الأحداث وفقاً لتتابعها التاريخي ويخضع لمبادئ معينة للوحدة ويفتقد إلى مبدأ تفسيري شامل، أو حبكةٍ تامة التشكل تنتظم فيها الأحداث تبعاً لغائية شاملة. ولكن إذا أمكن للأحداث التاريخية أن تنتظم في شكلٍ قصصي، أو تتخذ هيئات وأشكال

أخرى، فهل يتطلب الحكي في هذه الحالة أنماطاً محددة من المواد الأولية؟ هل بإمكاننا تحويل معادلة إينشتين الشهيرة E–MC2 إلى قصة من دون أن نضيف إليها أي شيء؟ إن أحد طرق حل معضلة الشكل هذه مقابل المحتوى، هو استدعاء التمييز الذي أقامه اللساني لويس هلمسليف بين الشكل form والماهية substance، وهو تمييز ينسحب على كل من مستوى المحتوى content plane ومستوى التعبير expression plane، أي بين المدلولات والدوال. وطبقاً لهذا المنظور، سوف تعتمد السردية على مستوى المحتوى وليس على مستوى التعبير، ولكنها سوف تشكل من كليهما شكلاً محدداً (يتم التعبير عنه بمفاهيم مثل "الحبكة"، منحنى القصة، أو مثلث فريتاج(1)) وماهية معينة (الشخصيات، الأطر الزمنية والمكانية، الأحداث، وليس القوانين العامة أو المفاهيم المجردة).

(5) هل يتعيّن على تعريفٍ للحكي أن يمنحنا وصفاً متساوياً لكل الأعمال التخييلية الأدبية، أو هل يتعين على هذا التعريف أن ينظر إلى أنماطٍ معينة من الروايات والأفلام ما بعد الحداثية بوصفها هامشية؟ بعبارة أخرى، هل بإمكان نص طليعي يشير إلى شخصيات وأطر زمنية ومكانية وأحداث لا تنتظمها قصة محددة أن يوسع معنى الحكي، جاعلاً إياه متغيراً تاريخياً، أم أنه يُظهر فقط قابلية الفصل بين مفاهيم "الأدب" و"الحكي" و"المتخيل"؟

(6) هل يتطلب الحكي Narrative الخطاب discourse والقصة story كليهما، الدال والمدلول، أم أن بالإمكان وجوده كتمثيل عائمٍ حر، مستقل عن أي تحقق نصي؟ هل تعد عبارة "قصة غير مروية" untold story إردافاً خلفياً oxymoron *، أو هل باستطاعة العقل أن يختزن حكياً بدون ألفاظ، مثلما يحدث عندما نستظهر حبكة إحدى الروايات، أو مثلما نحدث أصدقاءنا: عندي قصة رائعة سأرويها لكم؟

القصة كتصور ذهني

إن إجابة هذا السؤال الأخير- وهو السؤال الأهم بالنسبة لتعريف الحكي من حيث إنه ينصب على المادة التي يُصاغ منها- تكمن في تمييز تقني بين "الحكي" (= الخطاب) narrative و"القصة" story، وذلك على الرغم من أن المعاجم الإنكليزية تقدم هذين المصطلحين بوصفهما مترادفين (وهذا هو السبب في أن هذا المدخل ظل حتى الآن ينظر إليهما بوصفهما شيئاً واحداً). إن بورتر أبوت الذي يقدم رأياً سائداً بين السرديين، يحتفظ بمصطلح narrative لاجتماع كل من القصة والخطاب ويُعَرِّف مكونيه كالتالي: "القصة حدث أو متتالية من الأحداث، والخطاب هو الطريقة التي يتم بها تمثيل هذه الأحداث (أو الفعل)." ويكون الحكي، وفقاً لهذه الرؤية، هو التحقق النصي للقصة، بينما تكون القصة، حكياً مفترضاً. فإذا أمكن لنا تصور التمثيل بوصفه وسيطاً حراً، فإن هذا التعريف لا يقصر السردية على النصوص اللفظية ولا على أفعال الكلام الخاصة بالراوي. ومع ذلك، فإن كلا مكوني

(1) انظر "قاموس السرديات"، جيرارلد برنس، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر، مدخل Freytag's Pyramid

الحكي يلعب أدواراً لا متماثلة من حيث إن الخطاب يتحدد وفقاً لقدرته على تمثيل ذلك الشيء الذي يمثل قصة. ومعنى ذلك، أن القصة وحدها هي التي يمكن تحديدها بمصطلحات مستقلة. ومنذ أن ميز الشكلانيون الروس بين الفابولا fabula أو المتن الحكائي، والمبنى الحكائي sjuzhet (أي بين القصة والخطاب)، عَدّ الموقف السردي القياسي القصص متتالية من الأحداث". إلا أن هذا التوصيف أهمل حقيقة مهمة، وهي أن الأحداث لا تمثل بذاتها قصصاً، وإنما هي بالأحرى المادة الخام الأولية التي تصاغ منها القصص. وبالتالي، كما يجادل هايدن وايت بشكل مقنع، ما الذي تكونه القصة إن لم تكن شيئاً موجوداً في العالم (شأن كل الكائنات والأحداث)، وإن لم تكن تمثيلاً نصياً لهذا الشيء (مثلما يكون الخطاب)؟

إن القصة، مثلها مثل الخطاب الحكائي، تمثيلٌ، ولكنها على العكس منه، ليست تمثيلاً مشفراً في علامات مادية. إن القصة صورة ذهنية يقع الاهتمام فيها على أنماط محددة من الكينونات والعلاقات القائمة بين هذه الكينونات. إن الحكي يمكن أن يكون اجتماعاً لكل من القصة والخطاب، ولكن قدرة الخطاب الحكائي على استحضار قصص في الذهن، هو ما يدعوه دارسو السرديات "قصة":

(1) يتضمن التمثيل الذهني للقصة بناء صورة ذهنية لعالم يسكنه فاعلون (شخصيات وموضوعات وأشياء (البعد الفضائي).

(2) يتعرض هذا العالم ليس لتغييرات يمكن التنبؤ بها للحالة التي تتسبب فيها أحداث فيزيقية غير اعتيادية فحسب، وإنما لأحداث عارضة، أو أفعال متعمدة يقوم بها فاعلون أذكياء (البعد الزمني).

(3) وفضلاً عن ارتباط الأحداث الفيزيقية بأحوال فيزيقية عبر علاقات سببية، فإن من الضروري أن ترتبط الأحداث الفيزيقية بأحوال وأحداث ذهنية (أهداف، خطط، عواطف وانفعالات). وتضفي هذه المجموعة من العلاقات على الأحداث تماسكاً وتمنحها حافزاً وإغلاقاً ومعقولية وتحولها إلى حبكة (البعد المنطقي، الذهني، والشكلي).

يقدّم هذا التعريف الحكي كنصٍ قادرٍ على استحضار صورة معينة في ذهن المتلقي. ومع ذلك، وكما ذكرنا من قبل، ليس لزاماً على النص أن يوحي ببناء (تركيب) مثل هذه الصورة: إن بإمكاننا أن نشكِّل قصصاً في أذهاننا كاستجابة للحياة نفسها. على سبيل المثال، إذا ما شاهدنا وقائع مشاجرة في الطريق العام، فسوف نركب في أذهاننا قصة المشاجرة لكي يتسنى لنا روايتها لأفراد الأسرة عند عودتنا إلى المنزل. إن طاقة الحكي الكامنة في الحياة، يمكن تعليلها عبر التمييز بين "كونها حكياً"، و"امتلاكها للسردية" narrativity. إن خاصية "كونها حكياً" يمكن عزوها إلى أي موضوع سيميوطيقي، (بغض النظرعن نوع الوسيط)، يتم إنتاجه بقصد خلق استجابة تتضمن تركيب قصة. وعلى نحو أكثر دقة، يكون تعرف المتلقي على هذا المغزى هو الذي يفضي إلى الحكم بأن موضوعاً سيميوطيقياً معطى هو

حكي، على الرغم من أننا لا نكون متأكدين مطلقاً من أن المرسل والمتلقي يمتلكان نفس القصة في ذهنيهما. ويعني "إمتلاك السردية"، من جهةٍ أخرى، القدرة على إثارة إستجابة حكائية، بغض النظر عما إذا كان النص، إن كان هناك نص، قد قُصد منه أن يُعامل بتلك الطريقة أو تلك، وبغض النظر عما إذا كانت البواعث قد صممها مؤلف من عدمه.

إن المبادئ التي تؤلف التعريف الراهن تمثل قواعد صعبة وسريعة تُعيّن شروطاً صغرى، ويبدو أحد هذه الشروط أكثر إثارة للجدل من غيره: هل يتعين على القصة أن تضم أحداثاً غير مألوفة، أو هل نستطيع أن نوجه كل إهتمامنا لأفعالٍ روتينية تماماً؟ هل يتعين الإستعاضة عن هذه الشروط بقاعدةٍ للمرجع؟ إن هذه المعضلة تشيرإلى منطقة يكون من الصعب فيها على السردية (ناتج الشروط الصغرى) أن تنسلخ تحديداً عن قابليتها للرواية (قضية توصف على نحو أفضل بواسطة قواعد المرجع)؛ ولكن، إذا كان الحد بين السردية وقابلية السرد Tellapility مشوشٌ أحياناً، فإن هناك مع ذلك مبادئ تقع بوضوح على الجانب الآخر.

إن باستطاعتنا، عبر توسيع بعض الشروط التي ينطوي عليها التعريف السابق، أن نعلل الأشكال الحكائية التي تُظهر تماسكاً أقل من التماسك الذي تظهره القصص القياسية مثل اليوميات والحوليات وسجلات الأخبار، وأن نعلل كذلك توسعات مصطلح الحكي: إن الإستخفاف بالشرط الثالث يفسر على سبيل المثال عجز الحكي في بعض الروايات التي تنتمي لتيار ما بعد الحداثة: بينما تخلق هذه الروايات عالماً مسكوناً بالشخصيات، وتجعل شيئاً ما يحدث (على الرغم من أنها تمارس الحريات غالباً مع الشرط الثاني) فإن هذه الروايات لا تسمح للقارئ بإعادة بناء الشبكة التي تحفز أفعال الشخصيات، وربط الأحداث معاً في تتابع نهائي ومعقول. إنها تعوض هدمها للقصة بإبداعيةٍ استثنائية على مستوى الخطاب. إن رفع الشرط الأول يصف "الحكايات الكبرى" ومشتقاتها. هذه المركبات الذهنية لا تدور حول كائنات مميزة وإنما حول كينونات جمعية، تقدم للخيال، قوانين عامة وليس عالماً متعيناً. ولكنها تحتفظ ببعدٍ زمني، وتزودنا بتفسيرات شاملة للتاريخ. والشرط الثاني، هو الشرط الأكثر استعصاءً على التجاهل، ولكن رفعه يحدث عندما نتحدث عن "حكاية تفوق الرجل الأبيض"، أو "حكاية حيوية النظام السوفيتي". الذي يحدث هنا هو أن صفة الحكي قد انتقلت من القصص التي ولدّها الأدب الكولينيالي أو الميديا المنضبطة حزبياً إلى القضايا الزمنية التي تشكِّل رسالتها الأيديولوجية. ويبقى الوصف ملتصقاً بالملفوظ الأيديولوجي حتى بعد تحريره من قصص مهمة.

استعمالات معاصرة لمصطلح "حكي" narrative

ما أن تبلور الحكي كمفهوم نظري، حتى بدأ يغزو مجالات وحقولاً معرفية غاية في التنوع والاختلاف، مثل التأريخ historiography، والطب، والقانون، والتحليل النفسي، والإثنولوجيا. ولقد صاحب هذا التوسع في مفهوم الحكي توسعاً دلالياً حرر الحكي، ليس فقط من الأشكال الأدبية، وإنما من كل أنواع تجلياته النصية. ولقد كان مفهوم ليوتار حول "الحكايات الكبرى" Narratives Grand في

كتابه "الوضع ما بعد الحداثي" The Postmodern Condition، أحد هذه التوسعات. يقارن ليوتار بين شكلين من أشكال المعرفة يطلق عليهما تباعاً، "المعرفة الحكائية" و"المعرفة العلمية"، يرتبط الشكل الأول بالمجتمعات التقليدية أو القديمة إذ تعتمد الحقيقة على المكانة التي يحتلها راوي القصص داخل المجتمع، والمعرفة العلمية التي يتميز منطوقها بقابليته للتحقق في الحاضر من خلال التدليل، كما أن الملفوظ الجديد لا يمكن القبول بصحته إلا إذا دحض المنطوق الأسبق عن طريق الإدلاء بالحجج والبراهين. وفي القرن التاسع عشر بحث العلم عن مشروعيته فيما يسميه ليوتار "الحكايات الكبرى"grand narratives عبر التفسيرات التي تقدم المعرفة العلمية بوصفها الأداة التاريخية لتحقيق البطل المجازي الذي أطلق عليه اسم العقل، أو الحرية، أو الدولة، أو الروح. وهناك ثلاثة مظاهر تميز "الخطابات الكبرى" عن "القصص الصغرى" minimal stories التي نتبادلها في حياتنا اليومية: إن اهتمام "الحكايات الكبرى" يكون موجهاً إلى الكينونات المجردة وليس الأفراد المتعينين، إنها بمثابة معتقدات جمعية وليست رسالة لنصٍ محدد، إنها ترث الدور الأساسي للأسطورة في علاقتها بالمجتمع، ولا تروى من أجل قيمتها الحكائية كنادرةٍ أو كلونٍ من ألوان التسلية. إن "القصص الصغرى" و"الحكايات الكبرى"، تشترك في بعد زمني، ولكن في الوقت الذي تروى فيه الأولى أحداثاً تاريخية (أو شبه تاريخية)، تتعامل الثانية مع التاريخ بالحرف الاستهلالي الكبير. لقد مهد الوجود الضمني للحكايات الكبرى، بالإضافة إلى طبيعتها التفسيرية والتجريدية، الطريق إلى "حكايات السلالة، والعرق، والطبقة، والجنس، او لحكايات الهوية في الدراسات الثقافية المعاصرة.

إن عبارة "حكاية العلم" the narrative of science التي يتكرر سماعها، العبارة التي دخلت حديثاً إلى حقل الدراسات العلمية، توحي بأن الخطاب العلمي لا يعكس الواقع بقدر ما يركبه صراحة، لا يكشف عن الحقائق، بقدر ما يختلقها تبعاً لقواعد لعبته، في سيرورة يمكن مقارنتها، وإن يكن على نحوٍ مشوش، بالعمل الصريح للتخييل الحكائي. إن إطلاق وصف "حكاية" أو "قصة" على الخطاب لمساءلة دعواه حول الحقيقة، يعادل من ثم معادلة الحكي بالتخييل.

ويميل الحكي في علم المعرفة والذكاء الصناعي للارتباط بأنشطة الفهم وحل المشكلات. إن كيرستين دوتنهام على سبيل المثال، تسمي "الروبوت" وسيط الرواية storytelling عندما يؤدي متتالية من الأفعال توجه لتحقيق أحد الأهداف، وفقاً لقاعدة ذكرياته حول خبرات الماضي التي تسمى سيرته الذاتية. إن تمثل الذاكرة للسيرة الذاتية، الشائع أيضاً في علم النفس، يعبر عن فكرة أن ممارسة المرء لحياته وتأملها يشبه كتابته لقصة حياته الخاصة: فعل متواصل من أفعال الخلق الذاتي، يتضمن في كل لحظة، اختبارات، ومسؤوليات، وأشكال من إعادة التقييم، وإضافات لكتاب الحياة الذي لم نفرغ من الانتهاء منه بعد.

ما الذي يتعين على نظرية الحكي فعله حول هذا التمثيل الاستعاري والكنائي لمفهوم الحكي، بأفكارٍ كان يمكن أن نصنفها منذ جيل مضى كـ"معتقد"، "تأويل"، "اتجاه"، "عقلنة"، "قيمة"، "أيديولوجيا"، "سلوك"، "خطة"، "ذاكرة"، أو حتى "محتوى"؟ هل علينا أن نبتكر تعريفاً يعمل مثل

"شُرطةٍ دلاليةً" يستبعد كل الاستعمالات "غير المشروعة" لمصطلح حكي narrative، ويُعَرِّض في الوقت ذاته نشاطه النظري المتنامي للخطر؟، أم علينا أن ننحني للموضة السائدة، ونبحث عن تعريف يقبل كل التأويلات الشائعة على حساب تمييز قاطع يفرق بين الحكي وأنماط أو منتجات أخرى للنشاط الذهني؟ إن عملية التوفيق بين هاتين الإمكانيتين، معناه النظر إلى الحكي بوصفه مجموعة مشوشة يمكن التعرف عليها عند المركز، عبر نواةٍ صلبة من الخواص، والقبول بدرجات مختلفة من العضوية لهذا المركز اعتماداً على نوع الخواص التي يمكن للمرء إبرازها. إن مجموعة الافتراضات القائمة سوف تعلل حقيقة أن نصوصاً بعينها سوف تلقى الإعتراف الجمعي بها كمحكيات، مثل حكايات الجنيات، أو قصص المحادثات التي تشكل التجربة الشخصية مدارها، في الوقت الذي سوف تلقى فيه افتراضات أخرى قبولاً محدوداً أو مقيداً: الروايات ما بعد الحداثية، ألعاب الكمبيوتر، أو الدراسات التاريخية حول القضايا الثقافية، مثل الدراسة التي قام بها ميشيل فوكو "الجنسانية التاريخية" Historical Sexuality.

***

لاحظنا مع جوناثان كلر، وغيره من المنظرين والمشتغلين بعلم السرد أو نظريته، أن الأعمال التي تندرج تحت مسمى "السرديات"، تتضمن جميعها الإقرار بوجود مستويين أو مظهرين في كل عمل حكائي هما "القصة" (المحتوي الحكائي) و"الخطاب" (مستوى التعبير، المستوى الذي تتجسد من خلاله الأفعال والأحداث). المستوى الأول، ويضم متتالية الأحداث مستقلة عن تجليها، والمستوى الثاني هو المستوى الذي تتجسد من خلاله القصة بما تشتمل عليه من أفعال وأعمال ووظائف وشخصيات والعلاقات القائمة بينها والذي يتخذ شكل مرسله ينهض بنقلها راوٍ إلى مروي إليه، ويتضمن هذا المستوى تحليل عناصر ومكونات مثل الزمن، والصيغة، والرؤى، والسرد. إن تودوروف مثلاً، الذي استفاد من تمييز توماتشفسكي بين المتن الحكائي (أو الفابولا [مادة الحكي أو الأحداث في تسلسلها الطبيعي]). والمبنى الحكائي (نظام ظهور هذه الأحداث في العمل الحكائي) وكذلك من التمييز الذي أقامه اللساني بنفينست بين القصة والخطاب، يحدد مستويين من مستويات العمل الأدبي هما القصة histoire والخطاب discours (الجانب الحدثي، وتمثيله اللفظي)، ويحدد مستوى الخطاب بأنه المستوى الذي يضم مكونات مثل الزمن، الصيغة mode، والجهة aspect)، إنه المستوى الذي يتجلى فيه نشاط الراوي ويبرز من خلال تقديمه للقصة واستدعائه لمروي عليه ينهض بعملية الإدراك. كما تنتهي جماعة ليج إلى تقسيم مشابه، انطلاقاً من التمييز الذي أقامه اللساني هلمسليف بين شكل التعبير وماهيته، وشكل المضمون وماهيته، وحديثه عن العلامة الحكائية التي تتضمن عنصرين: القصة (شكل المضمون) والخطاب (شكل التعبير). كما يميز جيرالد برنس في قاموسه للسرديات بين مستويين، مستوى "القصة" ومستوى "السرد" narration وفي كتابه Narratology يحدد جيرالد برنس هذين المستويين بوصفهما مستوى المروي narrated ومستوى السرد narration. الأول يعادل مستوى القصة، والثاني يعادل مستوى الخطاب. يتضمن المظهر الأول (المروي) الشخصيات والزمن الذي تجري فيه أفعالهم والفضاء الذي تمارس فيه هذه الأفعال، والثاني (narration) هو الطريقة التي يتم

بها التعبير عن القصة من خلال نشاط الراوي، ذلك النشاط الذي يتضمن بالضرورة مروياً له يقوم بعملية الإستقبال والإدراك.

ومع ذلك، يميل آخرون من المشتغلين بالسرديات إلى تقسيم الحكي إلى ثلاثة مظاهر بدلاً من مظهرين. ويمثل هذا الإتجاه بامتياز كل من ريمون كينان وميك بال؛ الأول يدرس العمل الحكائي السردي من خلال مستويات ثلاث هي مستوى القصة story، ومستوى النص text ومستوى السرد narration: القصة كأحداث مستقلة عن تركيبها النصي، والنص، وهو الخطاب اللغوي الذي ينهض به راوٍ ضمن إطار نظام تواصلي يستدعي بالضرورة مروياً له، سواء كان هذا النص شفاهياً أو مكتوباً، والسرد الذي يتمثل في سيرورة البنينة التي ينهض بها الرواي، الذي يتجلى من خلال وجود راوٍ ينهض بعملية الرواية ومروي عليه. إن الفابولا على سبيل المثال، إذا اتخذنا من رواية دانييل ديفو "روبنسون كروزو" نموذجاً، هي أي شيء حدث لروبنسون خلال رحلاته العديدة وفوق جزيرته، أما القصة، فهي الطريقة التي تنقل بها هذه الأحداث (أو تمثيلها الذهني قبل أن يتجسد في شفرة بعينها). إنها الطريقة التي نظمت بها الأحداث في بنية معرفية محددة؛ والنص، هو المنتج اللساني الذي نستطيع شراءه وقراءته، الذي كتبه في الحقيقة ديفو، وافتراضاً روبنسون كروزو.

التقسيم الأخير، هو التقسيم الذي اعتمده كل من سوزانا أونيجا وجوزيه أنجيل جارسيا لاندا في تنظيمهما لمادة كتاب Narratology "السرديات"، إذ يخصص القسم الأول لمستوى الفابولا (أو المتن الحكائي) والقسم الثاني لمستوى "القصة" أو التمثيل الذهني لمجموعة الأحداث والأعمال التي يضمها المستوى الأول، ومستوى النص، وهو المستوى الذي يتجسد فيه المستوى الأول والثاني كنصٍ مقروء. إنه المستوى الذي يتجلى فيه نشاط الراوي الخطابي الذي يبرز من خلال عملية التقديم، والذي يستدعي بالضرورة عنصر المروى له الذي يشارك في عملية إنتاج النص، أو الذي يتحقق على يديه النص، من خلال نشاط القراءة.

يضم القسم الأول (الفابولا) دراسات وأبحاثاً تدور حول مضمون الحكي أو محتواه. إنه يتوافق مع رؤية بول ريكور الذي يحصر موضوع الحكي في المحتوى، ومع رؤية. إج. غريماس في معجمه، التي تسعى إلى الإهتمام بالشكل السيميوطيقي للمحتوى، ورؤية شميدت الذي يرى أن المهمة الأساسية للسرديات هي تحليل المحتوى، وهو المظهر الذي تشترك بواسطته مختلف الخطابات التي تقوم على الحكي. إن الهدف من التحليل السيميوطيقي، هو الإمساك بالمعنى أو الدلالة. إن الحكي، وفقاً لهذه الرؤية، لا علاقة له بفكرة الأدبية التي تؤكد على الإختلاف في الأعمال الأدبية من خلال الخطاب. يتسم المحتوى بطابع عام ومشترك، بينما يكمن الاختلاف في طريقة التعبير ذاتها، التي من خلالها، يمكن للحكي أن يقدم من خلال خطابات عديدة، أدبية وغير أدبية.

يضم هذا القسم (الفابولا) دراسات وأبحاثاً لكل من رولان بارت، وكلود بريمون، وإ.ج. غريماس ممن تأثروا في عملهم باللسانيات البنيوية ومدرسة براغ اللغوية والشكلانية الروسية والإنثروبولوجيا

البنيوية عند ليفي شتراوس، ولكنهم تأثروا بشكل خاص، بالعمل الرائد الذي قام به فلاديمير بروب في "مورفولوجيا الحكاية الشعبية" الذي يتخلى فيه عن المقاربات المبكرة التي كانت تعتمد مبادئ تاريخية أو مقارنة. لقد انصب عمل فلاديمير بروب، بدلاً من ذلك، على محاولة العثور على "نحو مجرد" يقع خلف التجليات العينية للكثير من الحكايات. إن مصطلح "مورفولوجيا" كان يعني بالنسبة لبروب دراسة الأشكال أو البنية بالمعنى الذي كان مستخدماً في علم النبات (كان الاهتمام قبل بروب، موجهاً نحو اللسانيات المقارنة والتاريخية؛ نحو التصنيفات الطوبولوجية والجينالوجية للحكاية الشعبية). انصب بحث بروب في "مورفولوجيا الحكاية الشعبية" على العناصر الأساسية للحكاية الشعبية، ونقل الاهتمام من الدياكروني إلى السينكروني. لقد كان بروب يرى أن إدراك البنية هو المطلب الأولي لأي دراسة تاريخية أو مقارنة "لا وجود لدراسة تاريخية في غياب دراسة مورفولوجية صحيحة". وإذا لم نكن قادرين على تفتيت الحكاية إلى مكوناتها، فلن نكون قادرين بالمثل على عقد المقارنات التاريخية" (بروب 15 ,1968). ومن ثم وجب إكتشاف القوانين البنيوية وليس الإكتفاء بمجرد تقديم قائمة سطحية لمتن الحكايات الشعبية.

في مقدمته "التحليل البنيوي للحكي" يحاول بارت، متأثراً بنموذج اللسانيات التوليدية، وعمل فلاديمير بروب، بناء "نحو وظيفي" قادر على تفسير كل الأنماط المدركة للحكي؛ ويؤسس نموذجه عى تصور بروب لـ"الوظيفة" function (والوظيفة هي عمل تقوم به الشخصية تتضح دلالته في مجرى الحبكة أو الأحداث). إن الوظيفة عند بارت، كما هي عند بروب، هي الوحدة البنيوية الأساسية التي تحكم منطق إمكانيات الحكي وتكشف عن الأعمال أو الأفعال التي تقوم بها الشخصيات. إنها العنصر الثابت في كل حكي. كما يضيف بارت إلى عمل بروب، مفهومه حول نوعين من العلاقات (متأثراً في ذلك بالوصف الذي قدمه بنفنيست حول فكرة المستويات): التوزيعية، والإدماجية. كما يقترح تمييزاً بين ثلاثة مستويات للوصف في العمل الحكائي هي مستوى الوظائف functions (بالمعنى الذي تأخذه هذه الكلمة عند بروب وبريمون) ومستوى الأفعال actions (بالمعنى الذي يتبناه غريماس عندما يتحدث عن الشخصيات كـ"عوامل" actant ومستوى السرد narration الذي يعادل تقريباً مستوى الخطاب عند تودوروف).

ويحاول بريمون في دراسته حول "منطق إمكانيات الحكي"، تطوير تصنيف شامل للعناصر البنيوية الكامنة خلف كل أنواع الحكايات الشعبية، وليس على نوع معين هو الحكايات الشعبية كما فعل بروب. أما إ. ج. غريماس فيحاول في "تأملات في النماذج العاملية" تطويع المقولات اللسانية للتحليل الأدبي مستفيداً في ذلك من إنجازات النحو التوليدي. إنه يستفيد في عمله على وجه الخصوص من الجهود النظرية والمنهجية التي بذلها اثنان من اللسانيين البنيويين هما لويس هلمسليف، ولوسيان تسنير. لقد استعار من هملسليف فكرة التعارض بين النظام system والسيرورة process (اللذين يمثلان تعديلاً جزئياً لفكرة دي سوسير حول اللغة كنظام langue والكلام parole بوصفه الاستعمال الفردي لهذه اللغة أو النظام. كما استعار منه فكرة شكل المحتوى، [الـ ماذا التي تمثل المدلول، في مقابل شكل التعبير الذي يمثل الكيف الذي يصبح به الشيء دالاً، الأول يمثل

مستوى القصة أو الأفعال، والثاني يكون مساوياً لـ"الخطاب". وهما معاً يمثلان مستويي أي نظام سيميوطيقي). كما استعار من تسنير فكرة "العامل" أو الـ actant التي كانت عند تسنير وحدة التحليل النبيوي للتركيب syntax.

أسس غريماس نموذجه "العاملي" الخاص للحكي من خلال استبداله لقائمة بروب حول "دوائر الفعل السبعة"، بالعوامل الستة التي تشكل نموذجه العاملي المؤلف من ستة عوامل: الذات subject، الموضوع object، المرسل sender والمرسل إليه receiver، والمساعد helper والمعارض opponent .

ويضم القسم الثاني من الكتاب والمخصص لمستوى "القصة" أبحاثاً ودراسات لكلٍ من جوناثان كلر، وميرستيرنبيرج وميك بال وبول ريكور. في مقاله المتن الحكائي والمبنى الحكائي في تحليل الحكي "يناقش كلر الفرضية الواسعة الإنتشار بين السرديين الفرنسيين التي تذهب إلى أن الأحداث الموجودة على مستوى المتن الحكائي أو الفابولا تكون منظمة وفقاً لترتيب طبيعي حقيقي، ويجرى تعديلها بعد ذلك بخلخلة نظامها عبر متطلبات التمثيل السردي على مستوى الخطاب. ويذهب بدلاً من ذلك إلى أن المحكيات الأدبية تكون منظمة طبقاً لمنطق مزدوج متناقض، هو منطق الأحداث الذي يؤكد على الفاعلية السببية للأصول، ويفترض أولوية الأحداث بوصفها نتاج المعنى بصفة أولية، وأن هذين المبدأين اللذين لا يلغي أحدهما الآخر، يخلقان معاً توتراً تعتمد عليه طاقة الحكي.

ويتحدث ميرستيرنبيرج عن العرض exposition ويعرفه بأنه بداية المتن الحكائي أي الجزء الأول من متتالية الحوافز المرتبة طبقاً لنظام زمني تتابعي، كما يعيد القارئ بناءها، الجزء الذي يمكن أن يتفق أو لايتفق مع بداية المبنى الحكائي. ويتطرق ستيرنبرج إلى مفاهيم مثل الزمن الممثل represented time والزمن التمثيلي reprential time (زمن القصة وزمن الحكي عند جينيت) ويجادل بأن كل عمل يؤسس معياره الخاص، ويرى تلازماً منطقياً بين مقدار الزمن المخصص لأحد العناصر، ودرجة وثاقته أو مركزيته الجمالية. وفي مقالها عن "التبئير" تحاول ميك بال أن تهذب فكرة جينيت حول مفهوم "التبئير" focalization وتتصدى لإظهار الفرق بين: ذات التبئير subject of focalization وموضوع التبئير object of focalization ، وتخصص دوراً مستقلاً للمبئر focalizer . ويناقش بول ريكور في مقاله "زمن السرد، زمن المروي" التمييز الذي أقامه جونتر موللر بين زمن السرد Erzähl zeit وزمن المروي Erzählte Zeit ويقارنه بالعمل البنيوي الذي قام به جيرار جينيت حول تأويل زمن المتخيل الحكائي.

أما القسم الثالث من الكتاب، والمخصص لـ"النص" text فيضم دراسات وأبحاثاً لكل من واين بوث croker جيبسون وشتانزل، وجيرار جينيت وجيرالد برنس وليندا هتشيون.

يناقش واين بوث الأنماط المختلفة للسرد التي نعثر عليها في الحكي في مقاله "أنماط السرد" Types of Narration ويشير إلى مفاهيم مثل القارئ الضمني the implied reader، والمؤلف الضمني the implied author، والرواة الجديرين بالثقة، والرواة غير الجديرين بالثقة، والرواة الممسرحين،

ومفاهيم مثل الشخص أو الضمير person. ويتعرض ووكر جيبسون في دراسته "المؤلفون، القراء، القراء الزائفون" لفكرة القارئ الزائف mock reader، أي القارئ الذي يخاطبه الراوي، الذي يمثل شخصية تخييلية يمكن أن تختلف معرفته وذوقه وشخصيته- في الغالب- عن مثيلاتها عند القارئ الحقيقي. إن من الممكن التعرف على القارئ الزائف بسهولة في الأنواع الأدبية الفرعية مثل الدعاية والإعلان. ويتطرق شتانزل في دراسته حول "المقامات السردية" narrative sitiuations لتعريف هذه المقامات كما يتناول فكرة الوساطة السردية، التي تميز الفنون السردية عن غيرها من أشكال الحكي.

أما القسم الرابع، والمخصص للسرديات والحكي السينمائي، فيضم دراستين كتب أولهما سلستيوديليتو حول "التبئير في الحكي السينمائي" وكتب الأخرى إدوارد برانيجان حول "عالم القصة والشاشة". تقدم لنا الدراسة الأولى التي كتبها سلستيوديليتو محاولة لتطويع مفهوم جينيت وميك بال حول "التبئير" للحكي السينمائي، ويرفض ديليتو في دراسته النظرة التقليدية التي ترى بأن الكاميرا "تروي"، ويقبل بتمييز بال بين "نمطين من التبئير: الخارجي، والداخلي. أما إدوارد برانيجان، فيقترح في دراسته ثلاثة أطر ثنائية لمرجعية الحكي في الفيلم السينمائي: الزمني، والفضائي، والسببي، ويشتغل كل واحد من هذه الأطر الثلاثة في وقت واحد على مستويين هما مستوى الشاشة ومستوى عالم القصة وينتج كل منهما نظامين رئيسين للنص، قلما يلتقيان هما نظام الزمن ونظام التفاعل السببي. ويمضي برانيجان في تحليله لكي يميز بين الأجزاء الحكائية لعالم القصة والأجزاء غير الحكائية في نفس العالم ويرى أن تنظيم المشاهد للمعلومات في عوالم حكائية أو غير حكائية بعد خطوة هامة في فهم أحد المحكيات.

ويضم القسم الخامس المخصص للسرديات ما بعد البنيوية دراسات لكلٍ من بيتربروكس، وتريسا دي لوريتس، وهايدن وايت، وج. هيليس ميللر.

في مقاله "القراءة من أجل الحبكة" يتصدّى بيتر بروكس لتحديث وتهذيب المفهوم التقليدي لـ"الحبكة" plot وتوافقاً مع السرديات الفرنسية، يكرّر بروكس آراء أرسطو في كتاب "الشعر" الذي يرى أن "الحبكة" هي أهم عناصر الحكي، ويحلل مفاهيم مثل "المتن الحكائي والمبنى الحكائي عند الشكلانيين الروس، ومفاهيم مثل "القصة" histoire و"الخطاب" discours عند جوناثان كلر ويخلص إلى أن تعريفاً بنيوياً خالصاً للحبكة يمكن أن يكون غير كافٍ، ولكي يفهم مفهوم الحبكة بوصفه الخط المنظم للحكي يتعين أن يأخذ في اعتباره فكرة "القصدية". وتحقيقاً لهذه الغاية، يقترح بروكس قفزة خارج الشكلانية ولاسيما باتجاه التحليل النفسي الفرويدي الذي يتفق مع الكثير من النقد النسوي للثمانينيات. وينطلق هايدن وايت في دراسته "قيمة السرد في تمثيل الواقع" من اقتراح رولان بارت بأن الحكي "يشبه الحياة ذاتها.. عالمي، وعابر للتاريخ والثقافات" ويشرع في تحليل القيمة المرتبطة بالسردية narrativity في ثلاثة أشكال من التمثيل التاريخي للواقع: الحوليات annals والمدونات التاريخية chronicles، والحكي التاريخي historical narrative ويربط وايت، على غرار هيغل، تطور

الحكي التاريخي بالصراع الذي خلقه بناء نظام من الأخلاق والقانون الإنساني ورغبة المؤرخ في أن يخلع على الأحداث المروية معنى أو مغزى أخلاقياً واضحاً.

وفي "خط القصة" ينقد ميللر بعض الإفتراضات المبسطة للبنيوية المبكرة، ويجادل بأن الفكرة الشكلانية حول علم الأدب، تمثل تناقضاً في المصطلحات لأن التفكيك النظري لشفرة النص يترك فضالة من عدم الحسم يتعين عليه حلها، وأن محاولة فك الشفرة النحوية للنصوص تغفل الوظيفة الهرمنيوطيقية للقراءة. إن ميللر، بناء على ذلك يعيد في دراسته التركيز على التحليل التقليدي لحبكة الحكي وذلك من خلال استكشاف مفهوم "خط القصة"Story Line ، ويقيم موازنة بين الخطية الفعلية للفعل المادي عن طريق التكرار الضروري لرموز الأبجدية، والاعتراضات التي تقع في أثناء تدفق الحبر على الصفحة البيضاء، بحيث يكون الخط في ذات الوقت، خيطاً ومتاهة، يتحرك في تزامن إلى الأمام وإلى الوراء، يلتمس أطيافاً من المعنى وسط ثراء من الأصداء المتكررة.

لاحظنا أن الاتجاهات والدراسات المتضمنة في الكتاب، لا تقتصر، كما رأينا، على تمثيل الجوهر البنيوي الأصلي للسرديات، الذي سار في السبعينيات من القرن الماضي، وإنما تتجاوزه نحو مختارات من مقاربات سردية بالمعنى الأوسع للمصطلح، كما تبرز بعض الأبحاث والدراسات أيضاً، رد فعل إتجاهات ما بعد البنيوية إزاء النزعة العلمية والتصنيفية الصارمة للسرديات البنيوية، الأمر الذي فتح آفاقاً جديدة لتطور السرديات في مجالات متعددة منها التحليل النفسي، ونقد التلقي، والنقد الأيديولوجي. والكتاب يُعَدُّ- من ثم- مرجعاً لا غنى عنه، لكل دارسي نظرية السرد والنقاد. وتكمن أهميته، ليس فقط فيما يضم من موضوعات، وإنما في تعميق معرفتنا بالمناهج والنظريات وضبط مصطلحاتها، كما أنه يفتح آفاقاً للتساؤل والتفكير والتطوير إذا لزم الأمر. كما ينتج آفاقاً أخرى نحو المزيد من المعرفة والإطلاع في هذا الميدان متعدد الإختصاصات.

مشكلات الترجمة

إن المشكلات المتعلقة بنقل المصطلح السردي إلى العربية كثيرة، ذلك أن المصطلح الواحد يمكن أن ينطوي على مدلولات عديدة تبعاً لنوع الإختصاص والسياق الذي يرد فيه وطبيعة الأطر النظرية التي ينتمي إليها. ولعل أول هذه المشكلات هو ما يتصل بمصطلح narrative ذاته (سرد أم حكي؟) إن للمصطلح كما لاحظنا مع جينيت، معانٍ عديدة: إنه يعني "الخطاب"، أو المضمون الحكائي، أو فعل السرد ذاته narration. عند السيميوطيقيين يشير المصطلح للمدلول أو المحتوي الحكائي (غريماس، بريمون، شميدت)، بينما يشير عند السرديين المهتمين بالأدبية أو البويطيقا إلى "الخطاب"، أو طريقة التعبير عن المحتوى (جينيت، تودوروف، برنس، إلخ)، وعند آخرين يشير المصطلح إلى المفهوم العام الذي يضم كلا المظهرين القصة والخطاب (بورتر أبوت).

سوف نحتفظ بكلمة "حكي" مقابلاً للمصطلح الإنكليزي narrative في الحالة الأولى والثانية، ذلك أن الحكي هو الطابع العام والمشترك في كل الأنواع التي تصطنع الحبكة أو الفعل، بغض النظر عن وسائط التجلي أو التمثيل (الصورة، الحركة، اللغة، الإيقاع، إلخ). إن لكلمة "حكي" في العربية من ناحية جذورها اللغوية علاقة بكلمة المحاكاة (التي هي حسب تعريف أرسطو محاكاة لفعل وليس الفعل إلا المضمون الحكائي الذي يضم سلسلة من الأحداث في ترتيبها الطبيعي قبل أن يجري تنظيمها في صورة حبكة mythos وفقاً لغائيةٍ ما). إن المحاكاة أو الفعل praxis هي الثابت والمشترك في كل الفنون الشعرية يقول أرسطو في كتاب "الشعر" "إن الشعر الملحمي، والتراجيدي، وكذلك الكوميدي، وفن تأليف الدثيرامبيات وغالبية ما يؤلف الصفر والناي، واللعب على القيثارة، كل ذلك بوجه عام أشكال من المحاكاة". ثم يشرع بعد ذلك في التفريق بين سائر الفنون التي تصطنع الحبكة أو المحاكاة على أساس 1- المادة المستخدمة، 2- والموضوع المحاكى، 3- وطريقة المحاكاة. تتمثل المادة المستخدمة في "كلمات" الشاعر، و"ألوان" المصور، و"صوتيات" الموسيقى. ثم يجري أرسطو تمييزاً آخر بين سائر فنون القول هذه المرة على أساس الطريقة (أو الصيغة) منطلقاً من التمييز بين صيغتين رئيسيتين من صيغ المحاكاة هما الـ diegesis أو الحكي الخالص، والـmimesis أو المحاكاة المباشرة (السرد والعرض، التقديم غير المباشر والتقديم المباشر). يقول أرسطو "فباستخدام نفس المادة، ومعالجة نفس الموضوعات، يمكن أن يحقق الشاعر محاكاته 1- إما باستخدام السرد في جزء وفي جزء آخر يتقمص شخصية أخرى غير شخصيته، ثم يروي القول على لسانها كما يفعل هوميروس (الملحمة) وإما إن يتكلم بلسانه هو من دون إحداث مثل هذا التغيير (الديثرامب) 2- وإما أن يعرض الشخصيات وهي تؤدي أفعالها أداءً درامياً مباشراً (الدراما). نستطيع إذاً التمييز داخل إطار فنون القول بين فن درامي، وفن سردي، وفن غنائي. تتم المحاكاة في الدراما من خلال الصيغة المباشرة mimesis حيث تقوم الشخصيات بتمثيل الأفعال تمثيلاً مباشراً، أو تتم في صورة محاكاة جزء منها كلام مباشر وجزء آخر غير مباشر كما في الملحمة، وإما أن تكون في صورة حكي خالص diegesis كما في حالة الديثرامب. ومن ثم، تشترك كل الفنون الأدبية في المادة (الكلام)، والفعل (المحاكاة) ولكنها تختلف عن بعضها البعض في الصيغة أو الكيفية أو طريقة التقديم. ثم يجري أرسطو تمييزاً أبعد بين فنين من فنون الشعر، هما الملحمة والتراجيديا. يقول "والملحمة– مثل التراجيديا– محاكاة لموضوعات جادة في نوع من الشعر الرصين، ولكنهما يختلفان من حيث 1- لا تستخدم الملحمة غير وزن واحد 2- وتصاغ في شكل سردي (diegesis – صيغة غير مباشرة(1)).

يتضح لنا مما سبق بأن الحكي وثيق الصلة بالمحاكاة والفعل (المحتوى) وبالحبكة mythos (صيغة تمثيلية غير مشفرة في علامات). إنه هو المشترك والعام، أما "السرد" narration فيرتبط بطريقة التعبير اللفظية عن المحتوى. إن السرد اللفظي هو أحد الصيغ العديدة الممكنة للتعبير عن المحتوى (أو الفعل)، ونعثر عليه في الملحمة، والقصة القصيرة، والرواية، والتقرير الصحفي، والسيرة

(1) انظر: أرسطو "فن الشعر" ، ترجمة د. ابراهيم حماده، مكتبة الانجلو المصرية.

الشعبية، والسيرة الذاتية، إلخ. بينما تتجلى فنون أخرى مثل السينما والمسرح والبانتومايم، عبر وسائط سيميوطيقيةٍ تنتمي إلى أنظمة أخرى للعلامات: الصورة، الحركة، الإيماء، الإيقاع، إلخ.

نحتفظ هنا من ثم بمصطلح "سرد" مقابلاً للكلمة الإنجليزية narration، لصيقة الصلة بالنشاط اللفظي الذي يتكفل به راوٍ لنقل مرسلة إلى مرسل إليه (مروي له). إن "السرد" يرتبط بمستوى التعبير وله ارتباطات من ناحية جذوره بالنظم أو طريقة التنظيم والنسج. ولذا هو الأقرب إلى طريقة التقديم أو التعبير. إنه يرتبط بالحياكة والصنع والتشكيل، وتحويل المادة الأولية السابقة عليه (خيوط الغزل) إلى شكل من أشكال النسيج. وبناء عليه سوف نتحدث عن فنون حكائية سردية مثل الرواية، أو القصة القصيرة والسيرة الذاتية، إلخ، وفنون حكائية درامية مثل المسرح، وفنون حكائية صورية مثل السينما، إلخ.

السيد إمام

مقدِّمة

مُمهِّدَات

تعريف السرديات

لسرديات narratology، من وجهة نظر إيتيمولوجية، هي علم السرد. وقد شاع المصطلح، مع ذلك، بفضل مجموعة من النقاد من أمثال جيرار جينيت، وميك بال، وجيرالد برنس وآخرين، في السبعينيات من القرن العشرين[1]. ونتيجة لذلك، اقتصر تعريف السرديات عادة على التحليل البنيوي للسرد. وقد أسفر رد الفعل ما بعد البنيوي للثمانينيات والتسعينيات ضد المزاعم العلمية والتصنيفية للسرديات البنيوية عن إهمال نسبي للمقاربات البنيوية المبكرة. وأحد النتائج الإيجابية لذلك، هو فتح آفاق جديدة لتطور السرديات كما في الدراسات النسوية، والتحليل النفسي، ونقد التلقي؛ والنقد الإيديولوجي. إن السرديات الآن تعود فيما يبدو لمعناها الإيتيمولوجي، وهو الدراسة متعددة الأنظمة للحكي التي تحاور وتدمج استبصارات عدة خطابات نقدية أخرى تضم أشكالاً للتمثيل الحكائي، ومن ثم، في الوقت الذي تقدم فيه مختاراتنا من النصوص في هذا الكتاب تمثيلاً كافياً للمادة الأساسية لهذا الاختصاص، فإنها تتضمن أيضاً نماذج لمقاربات ناراتولوجية بالمعنى الأوسع، إن لم يكن بالمعنى الشكلاني الدقيق للمصطلح.

---

(1) GÉRARD GENETTE, Narrative Dscourse (1972) trans. Jane E. Lewin (Ithaca, NY: Cornell University press, 1980); MIEKE BAL, Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quarter romans medernes 9paris; Klincksieck, 1977) and narratology; Introduction to the theory of Narrative (1978) trans. Christine van Boheemen (Toronto: University of Toronto press, 1985); GERALD PRINCE, Narratology: The Form and Functioning of Narrative (Berlin: Mouton, 1982).

تعريفات أوسع وأضيق

هل يمكن اعتبار كتاب "الشعر" Poetics لأرسطو أول معالجة للسرديات؟(1) إن العمل الذي قام به أرسطو، على الرغم من تركيزه على نوع واحد بعينه، هو التراجيديا، يقدم رؤى عميقة في السرديات يمكن تطبيقها على كافة الأنواع التي تصطنع الحبكة. لقد كانت الحبكة (mythos) بالنسبة لأرسطو العنصر المركزي في كل عملٍ أدبي، إنها بنية الحكي التي تشترك فيها كل الأنواع الدرامية والسردية (بحصر المعنى). إن الطبيعة المفهومية المزدوجة "للحكي" موجودة؛ إذاً، منذ البداية الأولى لهذا الاختصاص. ويمكن أن يكون التعريف الأرسطي الأوسع لـ"الحكي"، هو "عملٌ يتضمن حبكة" (الشعر الملحمي، التراجيديا، الكوميديا)؛ أما التعريف الأضيق فهو "عمل يضم راوياً" (الشعر الملحمي، وليس، من ناحية مبدئية، الدراما أو الفيلم السينمائي). واليوم، تعكف السرديات على دراسة المظاهر الحكائية للعديد من الأجناس والخطابات، أدبية كانت أم غير أدبية، لا يلزم بالضرورة تعريفها على نحو صارم بوصفها سردية، مثل القصيدة الغنائية، والفيلم السينمائي، والمسرح، والتاريخ، والإعلانات.

الحكي كتلفظ مُوَسّط

إن الفرق بين الحكي narrative بمعناه الواسع (بوصفه عملاً يضم "حبكة") والحكي بمعناه الضيق (=السرد)، يجد معادلاً له في المسافة بين قطبي الحكي الدرامي، والحكي المُوسَّط ("العرض" showing و"السرد" telling). إن الحكي اللفظي (التاريخ، الرواية، القصة القصيرة) يمكن أن يكون سردياً بالمعنى الضيق للمصطلح، ويقصد به الحكي الذي يتدخّل فيه الراوي بنشاطه الخطابي. ومع ذلك، يمكن أن تكون هناك أشكال أخرى للوساطة مثل الكاميرا بالنسبة للفيلم السينمائي، التي تعد وسيطاً على الرغم من كونها غير لفظية (يعدّ استخدام كلمة "تلفظ " في هذه الحالة تطوراً مماثلاً). الدراما ذاتها؛ بطبيعة الحال، تقديم مُوَسَّط يستخدم العديد من الاستراتيجيات اللسانية وغير اللسانية، يعد بعضها "سردياً" أكثر من غيره (الكورس في التراجيديا اليونانية القديمة، الرسول الذي يروي الأحداث التي تقع خارج خشبة المسرح، أو، الشكل المتطرف الذي يمثله مسرح برخت " الملحمي").

خصوصيّة كُل وسيط حكائي

يتطلّب كل وسيط، وكل نوع، تقديماً خاصاً لـ"الفابولا (المتن الحكائي)" fabula واستراتيجيات مختلفة لوجهة النظر، ودرجات متباينة للتدخل الحكائي، وأنماطاً مغايرة للتعامل مع الزمن. وبالتالي،

(1) ARISTOTLE. The Poetics, trans. W. Hamilton Fyfe. In Aristotle: The Poetics. 'Longinus': On the Sublime. Demetrius: On Style (Cambridge, Mass: Harvard University press, 1927).

فإن كل وسيط حكائي يتطلّب مقاربة تحليلية محددة للبني ومستويات الحكي (انظر، مثلاً، الفصل الرابع عشر). إن التقليد الروائي هو إعادة تحديد متصلة للصوت السردي، بدءاً بالمذكرات المزيّفة والرسائل المسلسلة، مروراً بالرواة العليمين المتطفلين، وانتهاءً بالمحاولات التجريبية الحداثية ذات التقديم الموضوعي أو وجهة النظر المحدودة. ولقد جادل بعض النقاد بأن الكتابة الروائية المبدعة تكون انعكاسيةً تلازمياً. إن خطاب الرواية هو في الوقت ذاته انعكاسٌ للطرائق القديمة والراهنة لسرد قصة. وتؤدي بنا هذه الانعكاسية إلى تغريب التقنية ودفعها نحو الصدارة، وإلى التنوع التجريبي داخل المجالات المحددة لبنية الحكي التي يستخدمها أحد الروائيين (بنية الزمن، التحكم في المنظور). وينبغي التأكيد مع ذلك، على أن التغريب ليس بالضرورة أحد خصائص الحكي (أو الرواية، أو الأدب، بالنسبة لهذا الموضوع): هناك أيضاً أنواع شعائريةُ تستمد فيها المتعة الحكائية من الالتزام الصارم بالأعراف النوعية (النكتة، التراجيديا النيوكلاسيكية، أو دراما النوة noh في اليابان).

إن أحد السمات التخالفية للرواية، هي قدرتها على مزج التأمل بالسرد (ومن هنا، تجيءُ، إلى حد ما، إنعكاسيتها). لقد أصبحت الرواية الكلاسيكية النوع الذي كشف عن الحياة الداخلية للشخصيات، كاشفاً، ليس فقط عن سلوك هذه الشخصيات، وإنما أيضاً عن العلاقة بين الفعل والشخصية. وفي المقابل، تركز الدراما عموماً بشكل أكثر مباشرة على الفعل. ومن السهل أن ندرك بأن أمامية الفعل في الدراما، والشخصية في السرد، تؤدي إلى مجموعة كاملة من النتائج بالنسبة لتناول مظاهر مثل الزمن والتمثيل السيكولوجي. تميلُ الدراما عامة إلى التركيز على فعل دال ومحدد بدقة، تصحبه حبكة قوية مبنيةٌ على السبب والنتيجة. كانت "وحدة الزمن" في الدراما النيوكلاسيكية، والتي لم يكن المقصود بها عند النيوكلاسيكيين أن تنطبق على الحكي المكتوب، اعترافاً بهذا الاختلاف. كانت أيضاً اعترافاً، وإن لم يكن مبالغاً فيه، بخصوصية الوهم الدرامي.

يتضمّن العنصر المسرحي للدراما اختلافاً أبعد. إن النص اللفظي المكتوب للمسرحية، هو نقطة انطلاق للعرض الفعلي، الذي يُعَدُّ تأويلاً مختلفاً ودائم التغير لهذا النص، الذي يمثّل في الحقيقة نصّاً جديداً للمتفرجين في كل مرة يشاهدونه فيها. وعلى العكس من الدراما، يصبح التمثيل البصري/ الشفاهي في الفيلم نصّاً ثابتاً، يظل برغم ذلك خاضعاً للنشاط الإدراكي للمشاهد. إن الدراما والفيلم السينيمائي، شأنهما شأن اللوحات الحكائية، والكتب الفكاهية، إلخ، يتمتعان بعنصر بصري مشترك. وبالإمكان استخدام الصور في الحكي شأنها تماماً شأن الكلمات. وربّما كان هذا هو السبب في أن السرديات تُظهِرُ بوضوح تام بأنها ليست مجرد قسم ثانوي من النظرية الأدبية، وإنّما تنضوي بالأحرى تحت نظرية سيميوطيقية عامة.

تعريف الحكي

الحكي narrative هو التقديم السيميوطيقي لسلسلة من الأحداث المرتبطة معنوياً على نحو زمني وسببي. ومن ثم، يكون الفيلم السينمائي، والمسرحية، وأفلام الكرتون الكوميدية، والروايات،

وشرائط الأخبار، واليوميات، والحوليات، وأبحاث التاريخ الجيولوجي كلها أشكالاً للحكي بالمعنى الواسع. ويمكن لأشكال الحكي تبعاً لذلك، أن تُبْنَى باستخدام مجموعة كافية من الوسائط السيميوطيقية: اللغة المكتوبة أو المنطوقة، الصور البصرية، الإيماءات والتمثيل، بالإضافة إلى تآلفٍ من كل هذه العناصر. أي مركب construct سيميوطيقي، أي شيء مؤلف من العلامات، يمكن أن نطلق عليه صفة "نص". وبالتالي، يمكن التحدّث عن أنواع عديدة من النصوص الحكائية: اللفظية، الدرامية، التصويرية، والسينمائية. كما أن أي تمثيل يتضمّن وجهة نظر، واختيار، ومنظور للموضوع الممثَّل، ومعايير للوثاقة، و- على سبيل الافتراض- نظرية ضمنية للواقع. ويمكن أن تكون بنية الحكي أكثر إحكاماً في النصوص الأدبية، إلا أن التسريد narrativization هو أحد أكثر الطرق شيوعاً لاستخدام نظام زمني ومنظور في التجربة.

كلمة حكي narrative، كلمةٌ ملتبسة بالقوة. وكما شاهدنا، فإن للكلمة على الأقل معنين رئيسين: المعنى الواسع الذي قمنا بتحديده توّاً، والمعنى الضيق، الذي يكون الحكي تبعاً له ظاهرة لسانية على وجه الحصر، حدث كلامي، يتحدّد بوجود راوٍ أو متكلم، ونصٍ لفظي. وسوف يقصر هذا التحديد مجال التحليل على الحكي الشفاهي أو المكتوب. وفي حالة الدراسات الأدبية، سوف يقتصر على الأنواع الأدبية مثل الرواية، القصة القصيرة الشعر الملحمي، البالاد، والنكت. وهنا سوف نهتم أساساً بالمعنى الضيق لكلمة حكي، وهو دراسة الحكي اللفظي، أو على نحو أكثر تخصيصاً، الحكي التخييلي/ الفني. تتعامل الإسهامات التي قمنا باختيارها بالأساس مع العنصر الحكائي في الأنواع الأدبية، على الرغم من أن بعض المقالات تعالج الوسائط الحكائية غير اللفظية مثل الفيلم السينمائي.

يركز التحليل الناراتولوجي على مظاهر الإنتاج النصي، البنية والتلقي، التي تعد من خصوصيات الحكي: مثلاً، دراسة الحبكة، أو العلاقة بين الفعل وتصوير الشخصية. ويمكن تناول الحكي بطرقٍ أخرى بطبيعة الحال: تاريخية، موضوعاتية، أسلوبية، وفقاً للنماذج البدئية، والتفكيكية. إن معظم البني التي توفر السرديون على دراستها، لا توجد حصرياً في الأعمال السردية، ولكنها تكون مركزية في السرد، ومتميزة على نحو ملحوظ، وينطبق هذا على وجهة النظر أو التلفظ، اللذان يمكن العثور عليهما، مثلاً، في السوناتة التأملية وكذلك في الرواية.

تحليل بنية الحكي

تقترن السرديات بالمعنى الضيق لهذه الكلمة عادةً بالبنيوية. ولذلك، فإننا عند اختيارنا لبعض الإسهامات المتعلقة بموضوعنا، قد افترضنا بأن المقاربات البنيوية تشكّل جوهر هذا الاختصاص. لقد مهد العمل الذي قام به دي سوسير والشكلانيون الروس في بداية القرن العشرين، الأرض للفكر البنيوي. إن الشكلانيين يجادلون بأن الكلمات في الشعر لا يمكن أن تؤدي وظيفتها فقط كدوال، وإنما أيضاً كمدلولات. يُعَرَّف الأدب بوصفه نظاماً وظيفياً، مجموعة من الأساليب الفنية تتحدّد قيمتها بفضل أساليب فنية أخرى توضع في تعارض معها (الحيل الفنية لأنواع أخرى، أساليب الماضي، إلخ).

إن عملاً ما يقتضي ضمناً، أعرافاً، وأعمالاً أخرى، وأساليب مغايرة، وأجناس مختلفة، وبنى أخرى للمعنى تتجاوز العمل نفسه. ويكون الأدب، بالنسبة لهؤلاء البنيويين الأوائل نوعاً من اللغة langue التي يعدّ كل عمل فردي نموذجاً لكلامها parole. ولقد خطا البنيويون الفرنسيون بهذه القياسات اللغوية حداً أبعد خلال الستينيات والسبعينيات من هذا القرن.

ويتردد البنيويون في الغالب، مع ذلك، عندما يتصدّوا لتحديد المستوى الذي يشتغل عنده القياس: هل الأدب ككل هو الذي يعمل كلغة، أم أن العمل الفردي هو الذي يضطلع بهذه المهمة؟ إن كل عمل يمكن النظر إليه بوصفه- إلى حد ما- لغةً في حد ذاته، ويمكن اعتباره بنية تنطوي على تنظيمها الذاتي، طالما أنه يخلق إلى حد ما، الشروط الخاصة لمعناه، ويساعد على تحديد اللغة التي يؤول بها. وعندما يلجأ البنيويون للخيار الثاني، ويسعون لتحليل الطريقة التي تؤدي بها الأعمال الفردية وظيفتها، فإنهم يصبحون أقرب ما يكونون للتحليل الذي يضطلع به النقد الجديد للأعمال بوصفها "كليات عضوية". فإذا وقع اختيارهم من جهة أخرى على الخيار الأول، أي تحليل الآليات الأدبية العامة، غدا العمل الفردي أقرب إلى التلاشي. إنه يصبح مجرد مستقبل لشفرات مختلفة، الشفرات التي تمثّل الموضوع الفعلي للتحليل. وإحدى نقاط التحوّل بعيداً عن هذه النزعة التي ترفض فكرة اختزال العمل إلى الشفرات التي تمكنه من الوجود، يمثلها رولان بارت في (1970) S /Z. إن S /Z يعدّ في الغالب، بداية التحليل ما بعد البنيوي للحكي، الذي يميل إلى التأكيد على المعالجة الفعالة التي يقوم بها القارئ لعمل العلامات semiosis.

والسؤال المبدئي الذي يمكن أن يحاول أحد السرديين الإجابة عليه هو: بأي معنى يمكن أن نحلل بنية الحكي؟ وكيف يمكن أن نبدأ؟ إن التعريف نفسه الذي افترضناه للحكي، "تمثيل سلسلة من الأحداث"، يفترض أن أشكال الحكي كينونات مركّبة في عدد من المعاني، وأن الحكي يمكن تحليله إلى الأحداث التي يتألّف منها، وبأن هذه الأحداث يمكن دراستها وفقاً لموقعها من بعضها البعض. وفي سلسلة من الأحداث، تأتي بعض هذه الأحداث في البداية، بينما يأتي بعضها في الوسط، وبعضها الآخر في النهاية. ومن ثم، يتألّف الحكي من عدد الأجزاء المتعاقبة: إنه يمتلك بنية طولية تتألّف من الزمن والأفعال. وتشبه هذه المقاربة "الأفقية" لوصف الحكي التحليل التركيبي في الدراسات اللسانية، وسوف ندعو هذه المقاربة المحور التركيبي للتحليل.

الحكي، إذاً، في أحد معانيه، هو تعاقب من العناصر. سوى أنه يكون مركباً من معانٍ أخرى أيضاً، ويمكن تحليله بأكثر من طريقة. ووفقاً لتعريفنا، ينبغي ملاحظة أن الحكي ليس "سلسلة من الأحداث"، بقدر ما هو "تمثيل لسلسلة من الأحداث"، وهنا تظهر الطبيعة التأليفية للحكي: إنه ليس عدداً من الأجزاء المتعاقبة طولياً أو أفقياً، إنما؛ إذا جاز القول، عموديٌ في العمق. فالحكي ليس هو ما يبدو عليه، بل علامة تمثِّل إحدى الحالات. ويقودنا هذا الاتجاه "العمودي" في التحليل من العلامة إلى الدلالة، ويكون النشاط الرئيس بهذا المعنى هو التأويل، وبالتالي، سوف نسمّي هذا بالاتجاه الهرمنيوطيقي في التحليل الحكائي. إن ما نحصل عليه في نص حكائي ليس هو الأحداث في حد ذاتها،

وإنما العلامات(1)؛ تمثيل الأحداث. وهنا، يمكن أن يطرأ تعقدٌ لا نهائي. كيف تُمَثَّل الأحداث التي يقوم بتمثيلها؟ إن نظريات الحكي سوف تتوقف بدرجة كبيرة على صياغة إجابات ممكنة لهذه الأسئلة.

إننا نرى؛ من ثم، أن تعريف الحكي نفسه يقودنا إلى بداية التحليل، وفي اتجاهات عديدة في الوقت نفسه، وسوف نختبر نظريات مختلفة تحلّل أشكال الحكي إما أفقياً أو عمودياً، أو كليهما معاً. وفيما يتعلّق بالتحليل الأفقي، تحدّثنا حتى الآن عن البداية والوسط والنهاية. وسوف تعقِّد مفاهيم أخرى هذا الوصف المبَّسط للأجزاء. أما فيما يتعلق بالتحليل العمودي، فيمكن التحدّث عن "مستويات للتحليل". يميّز تعريفنا بين مستويين رئيسين على الأقل. فإذا كان الحكي هو تمثيل سيميوطيقي لسلسة من الأحداث، فإن أحد مستويات التحليل سوف يتوفّر على فحص الأحداث الممثّلة، بينما يتوفّر مستوى آخر من التحليل على فحص بنية التمثيل. وسوف نجد أن منظّري الحكي غالباً ما يختلفون عند التصدي لتحديد هذين المستويين من التحليل: يحدّد بعضهم مستويين، بينما يتحدّث آخرون عن ثلاثة مستويات رئيسة لتحليل الحكي: الفابولا (المتن الحكائي) fabula، والقصة story، والنص text. أما توماتشفسكي فيتحدّث عن مستويين، هما المتن الحكائي fabula والمبنى الحكائي siuzhet(2). تبرز هذه المشكلة في الحقيقة في كل مجالات الدراسة الأدبية. إن النظريات التي تبدو متشابهة، غالباً ما تثبت في النهاية أنها تتطور إلى مشروعات نقدية مختلفة تماماً. ونحن نفترض، من أجل هذه المناقشة، إطاراً من ثلاثة مستويات للتحليل العمودي أو الهرمنيوطيقي للنص السردي: النص text، القصة story والمتن الحكائي (أو الفابولا) fabula (انظر: ميك بال، "السرديات" Narratology)، وبالتالي، إذا تناولنا عملاً مثل روبنسون كروزو، فسوف نقول بأن "النص" هو المنتج الفني artifact، اللساني الذي نستطيع شراءه وقراءته، الذي كتبه في الحقيقة ديفو وافتراضاً روبنسون، و"المتن الحكائي" هو أي شيء حدث لروبنسون في رحلاته وفوق جزيرته، أما "القصة"، فهي الطريقة الدقيقة التي نقل بها هذا الحدث، أي الطريقة التي نظمت بها الفابولا في بنية معرفية محددة من المعلومات. لقد حددت بال هذه المفاهيم كالتالي:

النص، هو مجموعة من العلامات اللسانية المحددة والمبنينة.

النص السردي نصٌ يتولى فيه فاعلٌ سرد قصة.

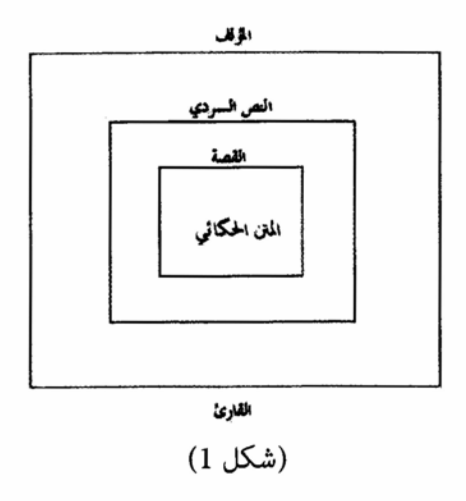
---

(1) ROLAND BARTHES, SLZ (1970) trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1974).

(2) Bal, Narratology; BORIS TOMASHEVSKI, 'Thematics' (1925) in Russian Formalist Criticism: Four Essays, ed. And trans. Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Lexington: University of Nebraska press, 1965), pp. 61-98.

القصة هي مدلول النص السردي، والقصة تدل بدورها على fabula (المتن الحكائي)(1).

و يمكن التمثيل لهذه المستويات من الدلالة بالمخطط التالي:



(شكل 1)

المتن الحكائي طبقاً لبال هو مخطط مجرّد للأحداث الحكائية لا يأخذ في اعتباره أية سمات محددة تضفي على الفاعلين أو الأفعال صفة فردية معينة تحولها إلى شخصيات أو أفعال مجسدة. إن وصفاً للمتن الحكائي (أو الفعل) سوف يستبعد أيضاً أيّة انحرافات زمنية أو منظورية: ليس ثمة استرجاعات، أو تبدلات في وجهة النظر على هذا المستوى من التحليل. بعبارة أخرى، طبقاً لمفهوم بال، فإن المتن الحكائي هو في حقيقة الأمر مخطّط للفعل: إنه تجريد مركّب synthetic، وليس الفعل الملموس الكامل الامتلاء الذي نركِّبه عندما نقرأ أو نشاهد حكياً. ويمكن أن يكون من المربك أن منظرين آخرين (إنغاردن، مارتينيه بوناتي، ورذروف Ruthrof) يستخدمون المفهوم الآخر للبنية العميقة (الفعل والعالم المجسدين، وليس المتن التجريدي). وسوف نحتفظ بالمفهومين كليهما، طالما أنهما دالين تحليلياً: الفعل الكامل الامتلاء أو المجسَّد يمكن أن يكون في تعارض دال مع المتن الحكائي أو مخطط الفعل الأكثر تجريداً واختزالاً.

ومن الممكن أيضاً رسم مخططات للقصة ("النسخة" المختزلة من النص والتي يُعَدُّ "التلخيص" أفضل تسمية لها) والنص. وبهذه الطريقة نحصل على الأدوات النقدية التالية:

(1) 'I. Un TEXTE est un ensemble fini et structure de signes linguistiques. L.I. Un texte narrative est un texte dans lequel une instance raconte un récit...2. Un RÉCIT est le signifié d'un texte narrative. Un récit signifie à son tour une histoire,' (Bal, Narratologie, p. 4. Our translation.).

النص	التلخيص
القصة	مخطط القصة (الحبكة)
الفعل	مخطط الفعل (المتن الحكائي)

غالباً ما يشير مصطلح "حبكة" plot، كما يستخدم في اللغة اليومية، إلى مخطط القصة أو مخطط الفعل، أو بنية بينية تمزج سماتٍ لكليهما. وسوف نستخدم المصطلح هنا لنشير إلى مخطط يتألف من بنيات الفعل والإدراك اللذين يشكلان القصة. ومهما يكن من أمر، فإن كلمة "حبكة" كلمة مراوغة بسبب غنى معناها. تأخذ عدة نظريات في اعتبارها ظواهر أخرى متضمَّنة في الاستخدام اليومي لهذه الكلمة(1).

ويحتاج مفهوم "القصة" توضيحاً أبعد. القصة هي متن حكائي fabula اتخذ شكلاً تقديمياً: لقد تم تقديم وجهة نظر محددة ومخططاً زمنياً بعينه. ويمكن القول إن القصة هي المتن بالشكل الذي قدم به في النص، وليست المتن الحكائي كما هو أو في حد ذاته. والنص ليس هو القصة أيضاً: "القصة" هي التجريد المركّب synthetic الذي يقوم النص بإنتاجه، مع الأخذ في الاعتبار مظاهرها الحكائية فقط، وأن ننظر إليها فقط بقدر ما تقدم فعلاً. قد نستدعي هذا لأن حبكة mythos أرسطو لم تكن سوى أحد مظاهر عديدة للعمل الأدبي. إن النص مركبٌ لساني، بينما القصة مخططٌ معرفي من الأحداث. القصة نفسها يمكن أن تُقَدَّم بواسطة نصوص عديدة: مثلاً، عندما كتب كافكا "القلعة" بضمير المتكلم، ثم أعاد كتابتها بضمير الغائب، ظلت القصة هي ذاتها بالأساس، غير أن النص أصبح نصاً مختلفاً. ويمكن للقصة نفسها أن تمثّل- من ناحية المبدأ- بواسطة نصوص مختلفة: فيلم سينمائي، كتاب كوميدي أو رواية. سوى أن المعالجة السينمائية للروايات تقدّم عادة قصصاً مختلفة، حتى وإن تم الاحتفاظ بعناصر الفعل نفسها. يمكن إذاً النظر إلى القصة بوصفها بنينة أبعد للفعل، ويمكن تعريفها على نحو مثالي بأنها ناتج سلسلة من التعديلات التي يخضع لها الفعل. ويمكن لهذه التعديلات أن تتصل بالزمن أو انتقاء المعلومات وتوزيعها (ما يطلق عليه جينيت "الصيغة" mood، "خطاب الحكي" Narrative Discourse)، فتقديم قصة من وجهة نظر شخصية مفردة، هو أحد طرق عديدة لصياغات ممكنة للفعل.

ويعد النص السردي أيضاً مثالاً للخطاب، للفعل اللساني. فالخطاب هو استخدام اللغة لأغراض تواصلية في مواقف سياقية ونوعية محددة، تسمى "مقامات الخطاب"discourse situations ويمكن وصفه على مستويات مختلفة من الخصوصية: هناك الخطاب المكتوب عموماً، وكذلك الخطاب المكتوب الخيالي المحدد. يمكن للخصوصية المتزايدة أن تضع في حسبانها اعتبارات تاريخية أو نوعية. ومن بين العدد اللانهائي لمقامات الخطاب التي يمكن تحديدها بهذه الطريقة، يمكن أن نلفت

(1) See, for instance, FRANK KERMOD, the Sense of an Ending (Oxford: Oxford University press, 1967), and PETER BROOKS, Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative (Oxford: Clarendon press, 1984).

الانتباه إلى بعضها: كتابة الخطاب السردي الذي يراد به أن يقرأ كأدب، القراءة "الساذجة" لهذا الخطاب، الخطاب (الأكاديمي) النقدي للأدب، كتابة السرود الواقعية مثل التقارير، أو السرود الأكثر خصوصية مثل اليوميات والمذكرات.

إن النص لا يمكن اختزاله إلى ترميزه codification اللساني، خاصة إذا كنا نعني بـ"اللساني" ما يتعلق بالنظام اللساني المجرد. وهناك، من وجهة نظر التداوليات اللسانية، الكثير من الشفرات الثقافية التي تبنين الخطاب (بما في ذلك الخطاب السردي) بغض النظر عن "لغة" langue سوسير. على سبيل المثال، فإن طقوس التفاعل الاجتماعي التي تسمح للمتكلمين بأن يحددوا مقامهم ويتعرفوا على أنفسهم في المحادثات تظل فاعلة عندما يتم تمثيل التفاعل الاجتماعي في نصٍ من النصوص. يستخدم المؤلف وفرة من الشفرات في تشكيل أحد السرود بدرجات متعددة من التعمد أو الوعي. ويتم التعرف على الكثير من هذه الشفرات واستخدامها من قبل المتلقي عند تأويل النص، إذا ما تعيّن على متكلمين آخرين الاشتراك في هذا التأويل والقبول به. هذا النوع من استعادة معنى المؤلف يمكن حدوثه بدرجات متعددة من الوعي. وهناك بلا شك العديد من الشفرات المنظِّمة لمعنى النصوص التي لم يتمكّن المنظرون من التعرّف عليها بعد، على الرغم من أن القراء سوف يستخدمونها حدسياً. ولا يلزم التعرف على كل الشفرات التي يستخدمها المؤلف، أو يتم استعادتها حتى على هذا النحو الحدسي؛ فعادةً ما يكون جزء من معنى النص كافياً للوفاء بأغراض معظم القراء والنقاد، الذين يمكنهم، برغم ذلك، تأويل النص تبعاً لشفرات لم يستخدمها المؤلف، وبهذه الطريقة، يركّبون معايير جديدة. صحة وقيمة هذه المعاني أو غيرها، يمكن تحديدها في مقام خطابي خاص. ولا يمكن تحديدها سلفاً.

السياق الحقيقي لأحد الأعمال هو سياق تواصلي، وبالإمكان تصوره كمقام تواصلي افتراضي، يتواصل فيه مؤلف نصي مع قاري نصي. فمفاهيم "المؤلف النصي" و"القارئ النصي" مستمدةٌ من الشكلانية الروسية والألمانية(1)، وعلى نحو أكثر مباشرة، من "القارئ الزائف" the mock reader عند ووكر جيبسون(2) ومن " المؤلف الضمني"the implied author و" القارئ الزائف" the mock reader عند واين بوث(3).

المؤلف النصي صورةٌ افتراضية لمواقف المؤلف كما يقدّمها النص، والقارئ النصي متلقٍ افتراضي خلقه المؤلف مع الأخذ الكامل في الاعتبار الجمهور الحقيقي الذي يفترضه لعمله. ولا يلزم أن يتوافق القارئ النصي مع تصور المؤلف لجمهور القراء: شكل هذا القارئ يمكن أن يكون استراتيجية

(1) See BORS EIKHENBAUM, 'Theory of the "Formal Method" ' (1926) in Lemon and Reis (eds and trans), Russian Formalist Criticism, pp. 99-140; WOLFGANG LAYSER, Die Vortragsreise (berne: Francke, 1958).

(2) WALKER GIBSON, 'Authors, Speakers, readers, and Mock readers' (1950) in Reader-Response Criticism, ed. Jane P. Tompkins (BALtimore: Johns Hopkins University press, 1980), pp. 1-6.

(3) WAYNE C. BOOTH, The Rhetoric of Fiction (1961), rev. edn (Harmondsworth: Penguin, 1987), pp. 75, 138.

بلاغية، دور يريد المؤلف أن يصطنعه القارئ (أو حتى يرفضه: وبالمثل، لا يلزم أن يتّفق المؤلف النصي للقارئ والمؤلف النصي للمؤلف إلا بقدر ما يتفق معنى العمل بالنسبة للمؤلف والقارئ. ولكن إذا كان على التواصل أن يحدث، فإن من المتعين على هذين الشكلين أن يضما عناصر مشتركة.

وبالإمكان تصور مستويات التحليل التي قمنا بذكرها توّاً بوصفها سلسلة من الأطوار السيميوطيقية، يكون كل مستوى فيها هو ناتج تطبيق مجموعة من القواعد التحويلية على المستوى السابق. إن القارئ سوف يعكف على النص (اللفظي) بوصفه معطى، وسوف يستخدمه في بناء القصة. وسوف تبنى الحكاية بدورها على أساس القصة، وذلك، "بفك" التحويلات التي أحدثتها الأخيرة.

تعقّد هذه البنية القولية يمكن استغلاله جمالياً في الأدب. وهناك مجموعة ممكنة من الإزاحات. إن الذات التي يقتضيها فعل السرد، أو تقتضيها الرؤى، لا يلزم أن تتّفق بالضرورة مع ذات الملفوظ التخييلي، أو المؤلف النصي. إن الرؤى يمكن أن تكون شكلاً خيالياً تماماً، كما في معظم روايات ضمير المتكلم، وقد تتفق شكلياً، برغم اختلافها أيديولوجيا مع المؤلف النصي- الراوي الغائب غير الجدير بالثقة (بوث "البلاغة"). وتوجد العديد من التآلفات الممكنة. والاختلافات بين الذوات النصِّية المتعددة التي يمكن أن تكون غامضة إلى أقصى حد. وهذا أمر يجب توقّعه، طالما أن المؤلف النصي، شأنه في ذلك شأن الراوي، ليس كياناً ملموساً، بقدر ما هو دور خطابي. إن الذوات الحكائية، سواء كانت دائمة أو مؤقتة، تتكاثر في الأدب بنفس المقدار الذي تتكاثر به في الصيغ الأخرى للخطاب. وعندما نتحدّث بصفتنا المهنية مثلاً، فإننا نستخدم مجموعة من المواضعات الخطابية. لكي نشكِّل شخصية شكلية، ذاتاً مؤقتة مُعَدَّة لنطاق معين من الفعل. والسخرية هي إحدى الطرق التي يمكن للمتكلم أن يعدِّل بها وجود الذات. وباستخدام السخرية، يخلق المؤلف النصي مُتلَفِظاً (ذاتاً) مؤقتاً سريع الزوال لا يتفق والذات الحكائية الكلية للمؤلف. سوف تنتج السخرية الأكثر بقاءً شيئاً شبيهاً بشخصية إفتراضية. فإذا دفعنا بالمناقشة خطوةً أبعد، فإننا نستطيع أن نخلق راوياً تخييلياً يختلف على نحوٍ متماسك عن المؤلف بفضل المسافة الساخرة. ويمكن لرواةٍ من هذا القبيل أن يستخدموا الاستراتيجيات السردية للمتكلم أو الغائب؛ بإمكانهم أن يكتبوا سرداً (يفترض أن يكون) حقيقياً- رسائل، مذكرات، يوميات، أو رواية مباشرة.

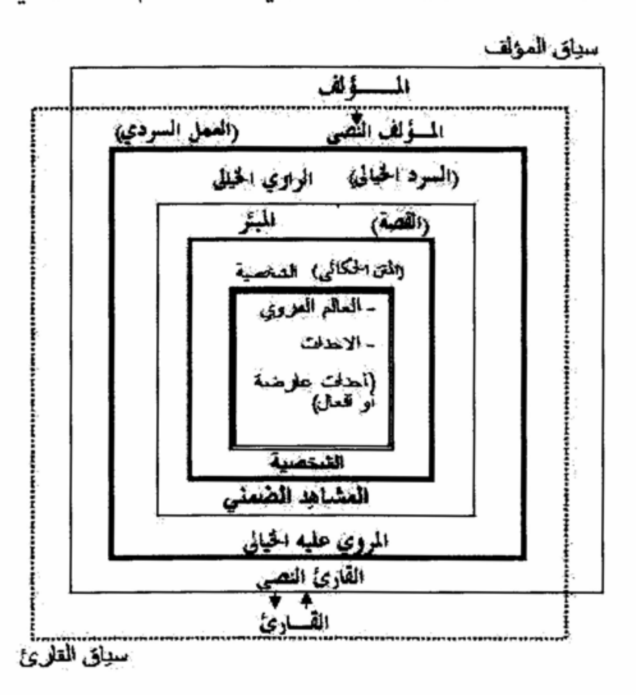
يوجّه تلفّظ الراوي إلى مستمع (قارئ) يقع في المستوى البنيوي نفسه للمروي له(1). وكما يندمج الرواة التخييليون بالتدريج في المؤلف النصي، يتداخل المروي لهم في القارئ النصي. وهذا معناه، أن الاختلافات بين المروي له والقارئ الضمني في بعض السرود تكون حاسمة ومحددة المعالم، بينما تكون هذه الاختلافات في البعض الآخر كامنة فقط.

(1) GENETTE, Narrative Discourse; PRINCE, 'Introduction to the Study of the Narratee' (1973) in Tompkins (ed.), Reader-Response Criticism, pp. 7-25.

لقد عيَّنا حتى الآن مجموعة من الأشكال النصية figures، والأدوار أو أوضاع- الذات، يؤدي كل منها نشاطاً له موضوع مباشر (إذا كانت متعدية) ومروياً له(1).

الفاعل	نشاط (فعل)	مفعول مباشر	مرسل إليه (مفعول غير مباشر)
المؤلف	الكتابة	العمل الأدبي	القارئ
المؤلف النصي	التلفظ الأدبي	النص الأدبي	القارئ النصي
الراوي	السرد	الحكاية	المروي له
المبئر	التبئير	المبأر (القصة)	المشاهد الضمني
الفاعل	الإنجاز	الفعل	(الفاعل)

بإمكاننا أيضاً أن نمثل بنية السرد الخيالي بهذا الرسم التخطيطي:



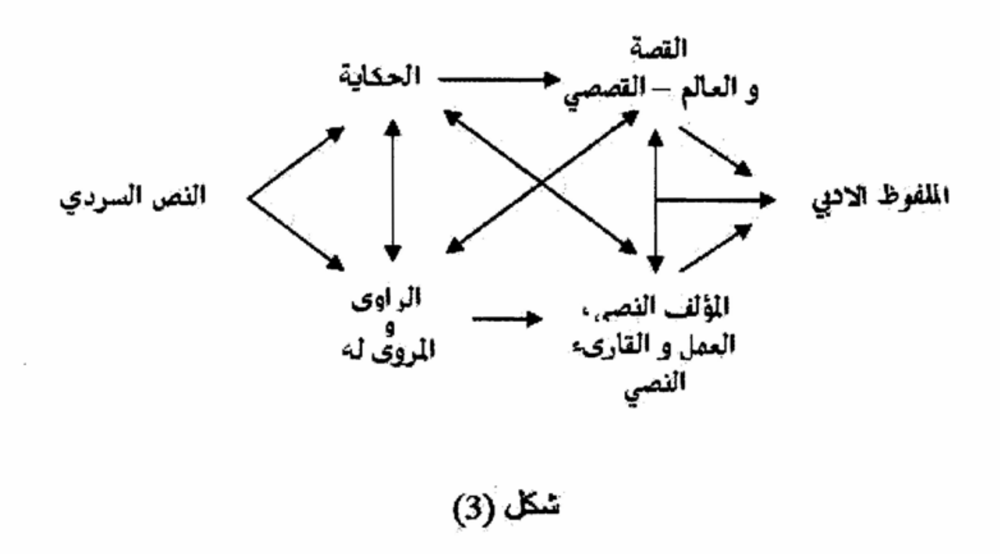
شكل (2)

يركِّب القارئ من المستوى السطحي للنص اللساني نوعين من المخططات التأويلية: المخططات الخطابية (مقام الكلام التخييلي، المرسلين والمتلقين النصيين)، والبنية السردية العميقة (الحكي

(1) Cf. BAL's more limited scheme (Narratologie, p. 32).

والقصة)، وسوف ينتهي المؤول عادة إلى إنشاء نوع من أنواع الملفوظ الأدبي أو التأويل، الذي يصبح بالنسبة له هو المعنى أو دلالة القصة.

ويمثل الشكل 3 سيرورة التركيب هذه بطريقة تخطيطية. تبيّن الأسهم الرأسية والمائلة المزدوجة أن سيرورة التأويل ليست خطية. إنها لا تتقدم بإحكام من أحد مستويات البنية النصية إلى المستوى الآخر. وبدلاً من ذلك، نجد تغذية استرجاعية دائمة بين تأويل الفعل أو تأويل البنية السردية، وتأويل الذوات النصية. وغالباً ما تسفر الاختلافات في بناء موقف المؤلف الضمني من ثم عن تركيبات مختلفة للفعل. ولقد استخدمنا أسهماً في اتجاه واحد في الخطوةِ الأولى من السيرورة في الشكل 3 لكي نؤكد على أن التواصل المادي الأول للنص يتكئ على دلالة تعيينية لفظية؛ سوى أنه من الواضح أن المعنى التعييني نفسه للنص، يمكن أن يخضع للمراجعة حالما يكون تركيب المستويات الأخرى ماضٍ قدماً. لا شيء في النص معطىً بالتمام منذ البداية: إن كل شيء يخضع للمراجعة والتأويل.



شكل (3)

مراجعة تاريخيـة

تاريخ الحكي، وتاريخ السرديات

ليس من الواضح بعد ما الذي يمكن أن يكون عليه تاريخٌ للحكي في حد ذاته. وهناك بالطبع تواريخ للرواية، والفيلم السينيمائي، بل وللدراسة التاريخية نفسها؛ إلا أن تاريخاً أكثر عمومية للأشكال الحكائية يمكن أن يكون إنجازاً متداخل الاختصاصات. يرقى معظم عمل السرديات لأن يكون تحليلاً شكلياً تزامنياً، وما يزال هذا الاختصاص بحاجة إلى تطوير منظور مقارن وتاريخي للأنواع والبنى الحكائية. كما أن تاريخ اختصاص السرديات نفسه غير مكتوب كذلك إلى حد كبير. وسوف نحاول

فيما يلي رسم الخطوط العامة لتطوره من خلال الشعريات المنظورية المبكرة للأجناس الخاصة، ومن خلال التحليل الشكلاني والبنيوي، وصولاً إلى الاتجاهات الحديثة التي تؤكد على العلاقة بين التمثيل والأشكال الأيديولوجية أو الثقافية المحددة. وسوف تسفر الدراسة التي تركز على عمق التطور التاريخي للأنواع الحكائية عن سرديات ثقافية، ودراسة للأشكال الحكائية في علاقتها بالثقافة التي تولّدها، وتفتح لنا الدراسات الثقافية المستمدة من الهيجيلية الجديدة، والماركسية ومن المصادر النسوية أو الفوكوية، مجالاً تأملياً جديداً للسرديات التي تتجاوز تصنيف الأساليب الشكلية والغرض من هذا الكتاب.

نظرية الحكي قبل 1950
الكلاسيكي وما بعد الكلاسيكي

في "جمهورية" أفلاطون، نجد الأساس الذي قامت عليه نظرية الجنس وتحليل التلفظ الأدبي(1). وبعد أن يَبْسط أفلاطون نظريةً للفن بوصفه محاكاة، يناقش سقراط، الذي يتحدّث بلسان أفلاطون، أسلوبَ التأليف الشعري: "كل الميثولوجيا هي سرد لأحداث، ماضية أو حاضرة أو مستقبلية... "، فالسرد narration، إما أن يكون حكياً بسيطاً، أو محاكاة، أو مزيجاً من الإثنين (p.27). إن الشاعر يمكن أن يتكلم بصوته الخاص (السرد البسيط) أو يتكلم بصوت إحدى الشخصيات (محاكاة)، لأن التراجيديا والكوميديا هما محاكاة خالصة، بينما يكون الشاعر في الشعر الغنائي وما شابه من أنواع، هو المتكلم الوحيد "والجمع بين الاثنين يوجد في الملحمة وفي أساليب أخرى عديدة للشعر" p.28. وبعد ذلك، من وجهة نظر السرديات، أول مقاربة نظرية لمسألة الصوت voice السردي، وتسبق هذه المقاربةُ المقاربة العملية للنص بوصفه تلفظاً.

لقد طوّر كتاب "الشعر" لأرسطو المقاربة الشكلية للأدب إلى حدٍّ أبعد. سلّم أرسطو فيما يبدو بأن الأدب "الجاد"، الذي تعد التراجيديا أرق أشكاله، حكائي، بالمعنى الأوسع لـ"حكي قصة". لقد احتفظ بالتصنيف الأفلاطوني للأجناس على أساس التلفظ، مفرقاً بين الشكل المحاكاتي الخالص للعرض الدرامي، والتقديم المختلط للسرد الملحمي. وضمن الأجناس المبنية على الحادث والحدث (الحكي التام والدراما)، كانت الحبكة mythos أو "بنية الأحداث" هي البنية التحتية الأساسية؛ وكان لها الأولوية بين مظاهر التراجيديا (الحبكة، الشخصيات، اللغة، الفكر، المرئيات المسرحية، الغناء).

أهم هذه العناصر هو تنظيم الأحداث، لأن التراجيديا ليست محاكاة لأشخاص، لكنها محاكاة لأفعال، وللحياة، وللسعادة والشقاء التي تندرج جميعها تحت مسمى الفعل، والغاية المستهدفة هي

---

(1) PLATO, The Republic (trans. Benjamin jowett), select. In Critical Theory since Plato, ed. Hazard Adams (San Diego: Haracourt, 1971), pp.19-46.

محاكاة ليس لصفات الشخصية، ولكن لفعلٍ ما... وفضلاً عن ذلك، فإن اثنين من أهم العناصر المؤثّرة عاطفياً في التراجيديا، وهما "الانقلاب" و"التعرّف" هما جزء من الحبكة... الحبكة؛ إذاً، هي المبدأ الأول في التراجيديا، وإذا جاز القول، هي روح التراجيديا، ثم تأتي الشخصية في المقام الثاني (Poetics VI, pp.25-7).

يمكن تعريف الـ mythos، أو حبكة التراجيديا بأنها "تنظيمُ الأحداث "، وبالتالي، وعلى نحو أكثر دقة، تكون مهمة الحبكة هي محاكاة الفعل (Poetics VI,p.25). أمامنا من ثم طريقان ممكنان للنظر للتراجيديا، ومستويان ممكنان لتحليل القصة الممثلة. فمن جهة، التراجيديا فعل (praxis) بالضبط مثلما يمكن وصف أنشطتنا اليومية بأنها أفعال، وحبكة (mythos)، بنية فنية يركّبها الشاعر من الفعل، أي أننا نعثر، من جهة، على مجرد أحداث ومن جهة أخرى، على تنظيم لهذه الأحداث. والشاعر ليس صانعاً للأشعار أو الأحداث، وإنما صانع لهذه البنية الوسيطة الهامة، أي الحبكة. ويلاحظ أن أرسطو لم يدخل الفعل بوصفه مكوّناً منفصلاً من مكونات التراجيديا، وربما شعر بأن وجود الحبكة في قائمة هذه الأجزاء يبررهما معاً.

وتبدأ التقاليد النقدية في أيّة ثقافة عادة، كما لاحظ مينر Miner، بنصوص تأسيسية تَتَّخِذْ في العادة من جنس أدبي معين، هو الشعر الغنائي، نموذجاً أو مثالاً لكل الأدب(**1**). وعلى الرغم من مركزية الحكي في كل الثقافات، نجد أن تقليداً نقدياً كبيراً (التقليد الياباني المستمد من "قصة جنجي" Tale of Genji لموراساكي شيكيبو Murasaaki Shikibu) يتخذ من الحكي جنساً أدبياً مركزياً، والأمر الذي ينطوي على مغزى هو أن كتاب "الشعر" لأرسطو مؤسسٌ على الدراما، وعلى التراجيديا بوجه خاص. وتظل مظاهر كثيرة لتحليل الشكل الحكائي التي رسم أرسطو إلى حد كبير خطوطها العامة في كتاب "الشعر"، بلا تطوير حتى القرن العشرين، عندما أخذت المدارس الشكلانية والبنيوية على عاتقها مهمة تطويرها.

لم يكن علم البلاغة الكلاسيكي مهتماً بصفة أولية بالحكي. ومع ذلك، قدَّم استبصارات عديدة في آلية الأسلوب والتأليف التي راحت تندمج تدريجياً في تحليل الحكي. وتتبع أهم الأبحاث البلاغية تطوراً معيارياً لهذا العلم يركز على:

1- الأنواع الممكنة للخطاب، والأجناس البلاغية.

2- بنية الخطاب وكيفية تقسيمها إلى أجزاء، وتنظيمها الداخلي ordo material or res)).لقد قدَّم أرسطو بالفعل تحليلاً تركيبياً للحكي على مستويين مختلفين:

---

(1) EARL MINER, 'Narrative' , in Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature (Princeton: Princeton University press, 1990, pp. 135-212.

مستوى النص (أجزاء التراجيديا مثلاً)، وأجزاء القصة (الحبكة)- التعقيد، نقطة التحول، وفك الحبكة.

3- الخطوات الواجب إتباعها لكي تؤلف خطاباً (opus). إن مفاهيم مثل "دلالي" inventio، و"تركيبي" dispositio، و"لفظي" elocutio يمكن في النهاية تطبيقها على الحكي كما يمكن استخدامها في الخطابة oratory(1). أنتجت دراسة "التركيب" dispositio مثلاً، التمايز بين ordo naturalis، التقديم الطبيعي والكرونولوجي للأحداث، وordo artificialis، التحريف الفني المتعمد للترتيب الكرونولوجي للأحداث. ويوجد الملفوظ النموذجي لهذا التمييز في Poetria nova(2) لجيوفري أوف فينسوف Geoffrey of Vinsauf. ويُحتفظ بالتمييز الكلاسيكي بين الحكي البسيط، والمعقد والمختلط في البلاغة ما بعد الكلاسيكية التي استفادت أيضاً من الدراسة المنهجية لمنابع اللفظ elocution. ولقد أرست أفكار مثل مستويات المعالجة الأسلوبية (orto virgilii) والتفريق بين أصوات الشخصيات (sermocinatio) أسس الدراسة البنيوية للأدب.

وطوّر عصر النهضة وعصر التنوير مناهجهما الخاصة- في الغالب- من خلال إعادة قراءة وتوسيع الأبحاث الكلاسيكية. وتمثِّل النظريات الأرسطية لـ"روبورتللو" Robortello و"سكاليجر" Scaliger و"كاستلفترو" Castelvetro خطوة ضخمة إلى الأمام بالنسبة للمناقشة التفصيلية للقضايا الشكلية(3). وتناقش أبحاث أخرى لا حصر لها شعرية التراجيديا، والشعر الملحمي، وقصص الرومانس، إلخ. وعلى الرغم من أننا نستطيع أن ننتقص من قدر التمسك النيوكلاسيكي بقوانين وقواعد الجنس، إلى جانب الطبيعة المعيارية لهذه الأبحاث، فإن من المتعين عدم التغاضي عن قوتها التحليلية المتزايدة. مثلاً، ساعدت المناقشات التي تمت حول "الوحدات الثلاث" الشهيرة للدراما، على تهذيب مفاهيم أساسية مثل التعارض بين الزمن الممثَّل represented time، والزمن التمثيلي representential time، الحذف والإيجاز الحكائيين؛ واستخدام الفضاء الفيزيقي ليدل على الفضاء التخييلي أو العلاقة بين الوهم الدرامي والمواضعة. وتظل Laokoon لـ ج. إ. ليسنج G. E. Lessing على سبيل المثال، ضمن إطار المعرفة النيوكلاسيكية والمعيارية، ولكن براعتها التحليلة وثراء تجريدها المفهومي ينبئ بالتطوّرات اللاحقة في علم الجمال والسيميوطيقا. إن ليسنج يعرف الأدب بوصفه فناً

(1) For instance, By JOHN DRYDEN, 'An Account of the Ensuing Poem [Annus Mirabilis] in a Letter to the Honourable Sir Robert Howard' (1667), in john dryden: selected Criticism, ed. James Kinsley and George Parfitt (Oxford: Oxford University press, 1970), pp. 7-15.

(2) GEOFFREY OF VISAUF, poetria Nova (c. 1200), trans. Margaret F. Nims (Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1967).

(3) F. ROBORTELO, In librvm aristotelis De arte Poetice explicationes/Paraphrasis in Librvm horatii, Qvi vulgo De arte Poetice Ad Pisones Inscribitvr 91548); LUDOVICO CAsTELVERTO, Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta (1576) in CCastelverto on the Art of Poetry: An abridged Translation of Ludovico Castelvetro's Poetica d'Aristotele Vulgarizzata e sposta, ed. A. bongiorno 9Binghampton, Ny: Medieval and renaissance Texts and Studies, 1984); JULIUS CAESAR SCALIGER, Poetices libri septem (1561) in Select translations from Scaliger's Poetics, ed. And trans, F. M. padelford (New York, 1905).

مشروطاً على نحو فعلي بالتتابع الزمني للعلامات اللسانية (بينما تستخدم الفنون الجميلة العلامات المكانية). ويعد هذا التعريف المجرد نقطة البداية بالنسبة للتحليل العملي لقضايا مثل الكلام المباشر immediacy، المسرحة dramatization واستخدام وجهة النظر(1).

لقد أُهملت نظرية الرواية إبان ظهور هذا الجنس في القرنين السابع عشر والثامن عشر. الروايات أو قصص "الرومانس" لا توجد ضمن تصنيفات بوالو أو نقد درايدن. وفي القرن الثامن عشر، والبدايات المبكرة للقرن التاسع عشر، كانت مثل هذه الملفوظات النقدية عادة، على النحو الذي وُجِدَت عليه، متخلفةً عن نقد الشعر كثيراً في التطور النظري. ومع ذلك، يؤدي ظهور الرواية إلى خطوة كيفية إلى الأمام في التحليل. وفي ضوء النظرية، يستدعي الشكل الجديد أنموذجاً paradigm جديداً، ويطرح أسئلة جديدة، ويقتضي إجابات جديدة. وكان الروائيون من بين أوائل الذين بادروا بتقديم الملفوظات الدالة حول حرفتهم. ولقد كانت الأعمال المجددة نفسها ملفوظات من هذا النوع: إن الرواية من ناحية الجوهر، جنس بارودي وأفضل الروايات تكون في الغالب باروديا parody أو تعليقاً على/ أو تأويلاً لصيغ كتابة روائية سابقة، تُعرف دون كيشوت دائماً بوصفها هجاءً لقصص الرومانس، وهذا النقد الضمني يمكن قراءته في كل مكان في الرواية على نحو أكثر صراحة منه في الدراما أو الشعر. لقد كانت الروايات العظيمة دائماً، إلى حد ما، ميتاروايات، أو روايات ضد.

لقد أدمج هنري فيلدنج، وريث سرفانتيس العظيم في المشهد البريطاني، التعليق، والكتابة التخييلية، على نحو غاية في الوضوح في "توم جونز"، إذ يصدِّر كل كتاب بفصل تقديمي من النقد. إن فيلدنج يدعو نفسه "مؤسس مجال جديد في الكتابة" له قوانينه الخاصة المستقلة،(2) "قصيدة ملحمية كوميدية نثرية"- وهي صيغة تناقضية عن عمد تشدّد على أن الرواية تولد من التقاء أجناس مختلفة، وبأنها ذات طبيعة بارودية بالأساس: طريقة لوضع الأعراف السابقة للكتابة في مقابل بعضها، وعلى نحو أكثر تحديداً، الرواية هي الجنس البارودي الذي ينشأ من وضع أعراف الملحمة والرومانس، مقابل الواقع النثري.

ويقدم صامويل ريتشاردسون ولورانس ستيرن استبصارات قيمة. وجرياً على التمييز الكلاسيكي بين الحكي الخالص، والحكي المحاكاتي، والحكي المختلط، يميز ريتشاردسون بين سرد المتكلم (الذي يتحدث فيه الكاتب عن مغامراته الخاصة) والسرد الملحمي (الذي يتحكم فيه ما يمكن تسميته بالراوي العليم)، والتقنية الأكثر درامية لتقديم الحوار والكلام المباشر. ويفضل ريتشاردسون هذه الصيغة الدرامية بالذات، خاصة وقد كان في ذهنه تقنية الرسائل الخاصة به. ويخطو ستيرن بالتجربة السردية خطوةً أبعد. يمكن قراءة ترسترام شاندي كتعليقٍ مسلٍ وغالباً معذِّب على الطريقة التي يتم بها خلق التوقعات السردية وإحباطها.

---

(1) G. E. LESSING, LaocoonL An essay on the Limits of painting and poetry (1766) trans. Edward A. Mccormick (Baltimore: Johns Hopkins University press, 1984).

(2) HENRY FIELDING, The History of Tom Johnes, a Founding (Ware: Wordsworth, 1992), vol. 1, p. 38.

وقدَّم النقاد الألمان من أمثال فردريك شليغل، وهيغل بعضاً من أبكر المقاربات للرواية. إن شليغل يتحدث في مقاربته Brief über den Roman بطريقة صريحة عن فكرة الرواية بوصفها خليطاً أو ملتقى لكل الأنواع الأدبية السابقة. إن الرواية بالنسبة لهيغل هي النسخة الحديثة من الملحمة: إنها بورجوازية وذاتية نتيجة لتحوّل الأدب الرومانسي نحو الذاتية والانعكاسية. لقد تطوّرت نظريات هيغل في القرن العشرين بفضل جورج لوكاش الذي يعد أحد المنظرين الرئيسين للواقعية السردية، الذي يرى الرواية ناتجاً لتفريغ المثل الأرستقراطية من أسطوريتها.

جماليات الواقعية

لقد تشكّلت نظرية الرواية المبكرة في معظمها وفقاً لجماليات القرن التاسع عشر. وفي الوقت الذي كانت فيه نظرية القصيدة الغنائية في هذا القرن تعبيرية، ظلت نظرية الرواية محاكاتية بشكل كبير. أي أن القصيدة الغنائية تتحدّد بوصفها تعبيراً عن مشاعر الشاعر، ويكون عنصرها التمثيلي تابعاً لهذه الوظيفة التعبيرية (ومن هنا جاءت المغالطة الوجدانية، وإسقاط المشاعر الذاتية على المشهد). وكثيراً ما أقام المنظرون الفيكتوريون تعارضاً بين جنسي الرومانس والرواية. لقد كانت قصص الرومانس تسليةً حقيقية تستخدم الفانتازيا استخداماً حراً، وتثير المغامرة، وكانت الرواية على الجانب الآخر، في طريقها لتصبح سرداً "جاداً" عبر جماليات الإيهام بالواقع، ونشأت هذه النظرية في الغالب بفضل جهود الروائيين أنفسهم مثل بلزاك في فرنسا. وفي إنكلترا، نجد دفاعاً بليغاً عن الواقعية في مقالات جورج إليوت وجورج هنري لويس، الذي هاجم الرواية التخييلية السائدة وجادل بأن الواقعية هي مسؤولية الروائي الأخلاقية.

وتعد الحبكة، والشخصية، والإطار setting، والموضوع والهدف الأخلاقي والإيهام بالواقع من بين المصطلحات الأساسية للتحليل في الجماليات الواقعية. وبالنسبة للنقاد الواقعيين، يتوجّب على الرواية أن تكون ذات بناء جيد يبدأ بحبكة متماسكة. والسمة المميزة للرواية لا تكمن مع ذلك في الحبكة، إنما في هدفها المحاكاتي، في التصوير والشخصيات والإطار. ويرى الكثير من النقاد الواقعيين أن التكلف في رسم الحبكة يعد عنصراً دخيلاً يمكن أن يشوه الكشف التلقائي للشخصية. يستخدم مصطلح "رواية الشخصية" في الغالب في العصر الفيكتوري بوصفه أحد الخصائص الفارقة للتمييز السردي: تتفوّق رواية الشخصية على رواية الحدث الساذجة أو الرومانس. ويتم التشديد أحياناً على الخصوصية المحلية للشخصيات والإطار كما في مدرسة القرن التاسع عشر المتأخرة، مدرسة "المسحة المحلية". من المتعين على الرواية الواقعية على كل حال، أن تكون دراسة نفسية اجتماعية تكشف حقائق جديدة حول المشاعر والعلاقات الإنسانية. ويضم هذا النوع من العلاقات موضوعاً، مرتبطاً بقصد أخلاقي محدد، ومقام عليم تجاه الموضوع، يمكن التعرف عليه بسهولة، سواء تم التعبير عنه بوسائل مباشرة أو غير مباشرة. هذه القصدية، هي التي تجعل من الواقعية شيئاً أكبر من كونها محاولة لنسخ الطبيعة.

وتعد مقالة بلور لايتون Bulwer Lyton "فن الرواية" On Art Fiction مقاربةً نموذجية من مقاربات القرن التاسع عشر للخصوصية السردية للرواية(1).لا يعطي لايتون أهمية كبيرة للأثر المتعمد للمؤلف والتناول البارع للمواد. فمن الضروري أن يكون للرواية مخطط، شكلٌ فني برغم اختلاف هذا الشكل عن شكل الدراما. يستخدم الروائي، مثلاً، الوصف الذي لا يستخدمه كاتب المسرح، الذي، كما يلاحظ لايتون، يكون مدمجاً في الحبكة والشخصية. ويجادل أيضاً، بأنه إذا كانت حبكة الرواية أقل إحكاماً وخضوعاً لمنطق السبب والنتيجة من حبكة المسرحية، فإن من المتعين علينا أن نفهم بأن الجنس الجديد يمتلك شعريته الخاصة. تختلف اهتمامات الروائي عن مثيلاتها عند الكاتب الدرامي: في دراسة الشخصية، وفي مدى الانفعالات الحميمة.

وتوجد واحدة من أكثر المقاربات أهمية للقرن التاسع عشر حول البناء السردي في نظرية إدغار آلان بو عن القصة القصيرة. لا يحدد "بو" وحدة العمل في بناء العمل ذاته بقدر ما تكون في الأثر الذي يتركه في القارئ: إن وحدة تجربة القراءة جوهرية بالنسبة لوحدة العمل. فهو يرى أن الرواية كجنس أدبي تخلو من وحدة الانطباع الحقيقية، بينما تكون القصة القصيرة بالنسبة له، هي أكثر الأنواع النثرية فنيةً، لأن وحدة الأثر على القارئ يمكن حسابها والحفاظ عليها. يدافع "بو" عن نظرية مفرطة الوعي للكتابة: كل شيء محكوم بقصد المؤلف. إن نهاية العمل يتعين أن تكون كاملة في ذهن الكاتب قبل أن يشرع في عملية التأليف الفعلي: لا يلزم أن يكون هناك ارتجال من أي نوع أو تغير في الخطة في أثناء الكتابة، ومن ثم، يضع "بو" نفسه في تعارض مع روائيين من أمثال ديكنز أو ترووللوب اللذين كانا يعملان بدون خطة معدة سلفاً، وكانا يرتجلان حبكاتهما في أثناء عملية الكتابة. تصور "بو" للسرد، كان يتمركز على الإغلاق: "فقط إذا وضعنا الحل دائماً في اعتبارنا، استطعنا أن نمنح الحبكة الطابع الحتمي أو السببي للنتيجة، وذلك بجعل الأحداث، ولا سيما الجو العام tone في كل المواضع تميلُ إلى تطوير المقصد(2).

رأينا أن منظرين أوائل مثل لايتون، شدّدوا بعض الشيء على تحديد أعراف الرواية في حد ذاتها، وعلى التمييز بين سردية narrativity الرواية التخييلية وسردية الدراما. ومع ذلك، امتدح العديد من الروائيين التقنيات السردية التي تقترب من فاعليات الدراما. تعدّ بعض التعليقات على التقنية السردية التي أبداها ريتشاردسون وستندال أو ديكينز، مقدمات مهمة لنظريات هنري جيمس حول أشكال الرواية التخييلية بسبب القيمة التي أضفوها على العناصر الدرامية للرواية؛ لا يتعيّن على الكتّابِ أن يسردوا القصة كلها على لسانهم، بل يتعيّن عليهم عرضها، أن تنهض شخصياتهم بعملية الحكي عن طريق الحوار والفعل. ولقد أشار ستندال إلى أن كل الروائيين الآخرين، يسردون قصصهم، بينما هو فقط، الوحيد الذي يعرضها للقارئ.

---

(1) Edward BULWER LYTTON, 'On Art in Fiction (II)' (18380, rpt. In ibid., pp. 22-38.

(2) POE, 'The Philosophy of Composition' (1846), in ibid., p. 164.

تطوّرت دراسات تقنية الحكي تدريجياً في سويسرا مع إدموند شيرر، وفي ألمانيا مع فردريك سبيلهاغن(1). لقد تنبأ سبيلهاغن بنظرية كاملة النمو لتقنية الحكي الدرامي تناسب على وجه خاص الواقعية السيكلوجية.

ومع هنري جيمس كذلك، نشاهد تطوّر الواقعية باتجاه الذاتانية والمنظورية، جزئياً، بسبب النزعة السايكولوجية لجيمس. الرواية، بالنسبة لجيمس، على عكس الدراما، تستطيع أن تكشف لنا عن الحياة الداخلية للشخصيات، وهذا هو جوهر الجنس الذي يمكن خلافاً لذلك، أن يتبع، في رأيه نموذجاً درامياً للتركيز(2). سوى أن الرواية، كما يقول، شكلٌ حر. إنها لا تمتلك أية قواعد يمكن تعلمها لأنها "انطباع شخصي ومباشر عن الحياة (p.664). إن الأداء وكثافة الانطباع هما أسس القيمة بالنسبة لها، وهما شيئان لا يمكن تحديدهما. إنهما ينبثقان مباشرة من الطريقة الشخصية التي يرى بها كل روائي الحياة. ونجد في مقالات جيمس ومقدمات رواياته، بعضاً من أوضح وأكثر البيانات تأثيراً في هذه الفترة عن وجهة النظر والصوت السردي، بالإضافة إلى آرائه حول الفعل والشخصية.

يقيم جيمس تمايزاً بين "الصوت" voice و"وجهة النظر" point of view في ممارسته الروائية وكذلك في عروضه البلاغية. وينشأ هذا التمييز من اهتمامه بقدرة الرواية على تصوير التجربة والحياة النفسية. ولم يكن سرد المتكلم مناسباً لأغراضه، لأنه لم يكن يبحث عن الكشف عن وعي الشخصية، أو عن رواية ترتكز على استدعاء التجربة الماضية، وهو ما يجعل محكيات المتكلم أكثر ملاءمة في كشفه. لقد كان يكتب رواياته عادة بضمير الغائب، الأقل "تدخلاً" و"الأكثر درامية". إن على القصة في كل الظروف أن تنحل بطريقة شفافة من دون تدخل من الراوي في إيراد تعليقاته الخاصة. وعوضاً عن أن نسرد، يتعين علينا أن نعرض الحدث والشخصية وهما يتطوران عبر مشاهد دالة. وهناك طريقة نموذجية لـ"العرض" في سرد الغائب الذي يعد في ذات الوقت درامياً ومباشراً من الناحية السيكلوجية. وهذا هو ما يدعوه جيمس السرد من خلال "مراكز الوعي" (مقدمة "صورة سيدة" The Portrait of a lady)، و"ناقلو الإحساس" أو "العاكسين" reflectors (مقدمة "أجنحة اليمامة" The wings of the Dove)، الأمر الذي يمكن أن يطلق عليه علماء السرد الآن "المبئرين" focalizers، إذ تؤدي المشاهدُ عملها وفقاً لشخصية مُدْرِكَة، راصدة، أو مبئرة، تسهم ردود أفعالها النفسية، وتطور فهمها للحدث في الوحدة العضوية للحبكة. وهذا هو دور "سترذر" في "السفراء"، أو ميزي في "ما كانت تعرفه ميزي". ولم يكن جيمس يرى أن من الضروري، كما فعل بعض أتباعه، تجنب تبدلات المنظور في أثناء الحكي، ولكنه كان يسعى إلى تقطيع القصة إلى كتلٍ منظورية تتميز بالاتساق الداخلي. مثلاً، في "أجنحة اليمامة" تُدرك قصة ميللي ثيال بصفة أساسية من خلال عيون اثنين من الشخصيات، هما مرتون دنشر وكيت كروي، وكذلك من خلال عيني ميللي نفسه. إن كل تبدل في وجهة النظر، كما يقول

(1) EDMOND SCHERER, Zur Technik der modernen Erzählung (1879); FRIEDRICH SPIELHAGEN, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans (Leipzig: Staackmann, 1883).

(2) HENRY JAMES, 'The Art of Fiction' (1884, rev. edn 1888), in Adams (ed.), Critical Theory since Plato, pp. 660-70.

جيمس، له تبريره الجمالي، واتساقه الدرامي، ولكن من الأمور الأساسية بالنسبة له، هو أن تؤسس الرواية "سجلاً" register لمجموعة من القواعد المنظورية تلتزم بها على نحوٍ متساوق.

وتماماً، مثلما جادل أرسطو بأن أي فعل praxis يتوجّب معالجته فنياً قبل أن يصبح "حبكة " أو mythos، يميز جيمس بين "الموضوع subject" و"المادة المصنوعة" أو الرواية، وهو بذلك يسبق الشكلانيين الروس في التعارض الذي أقاموه بين "المتن الحكائي" fibula و"المبنى الحكائي" siuzhet. يحدّد "السجل" العلاقة بين المادة والرواية المنجزة. إن الشكل والسيكلوجيا يلتقيان: يهيّئ الشكل الدرامي للقارئ نفاذاً في إدراك الشخصيات وحياتها الداخلية. ويتصوّر جيمس القواعد التي تحكم وجهة النظر بوصفها عضويةً وداخليةً، تنبثق من الطبيعة الفعلية للمادة السايكولوجية للرواية.

تأثير أفكار جيمس، يظهر بسهولة عند أهم كتاب القرن العشرين الذين كتبوا عن التقنية الروائية، ووجهة النظر: بيرسي لوبوك في ("صنعة الرواية" The Craft of Fiction 1921)، كلينيث بروكس وروبرت وارين ("فهم الرواية"، Understanding of Fiction،1943)، جان بويون (" الزمن والرواية " Temps et roman 1974)، ف. ك. شتانزل ("أنماط المقامات السردية" Typische 1954 Erzählsituationen) ونورمان فريدمان ("وجهة النظر في الرواية"، Point of View in Fiction 1955)، وواين بوث ("بلاغة الرواية" Rhetoric of Fiction1961)، وجيرار جينيت ("أشكال III" Figures 1972 III)، وميك بال ("السرديات" Narratology 1977)(1).

ومنذ الطور الأول من أطوار الحداثة (جيمس، كونراد) كان التأمل النظري حول السرد يتعارض دائماً مع المحكيات التجريبية، الطليعية، أو على الأقل "رفيعة الثقافة" highbrow. ولقد ظلت الأنواع المختلفة من الرواية الشعبية تعتمد بشكل كبير على الأدوات الفنية الكلاسيكية للحبك plotting والشخصيات النمطية. ومع ذلك، كان النقاد دائماً يقدرون المتع التي تقدمها محكيات الحدث (في تعارضها مع محكيات الشخصية، ووجهة النظر، أو التجريب اللغوي). ويعد دفاع ر. ل. ستيفنسن عن الرومانس، وهو رد على دفاع جيمس عن الرواية السيكلوجية، نموذجاً لذلك(2).

---

(1) JAMES's essays and prefaces are collected in The Art of Criticism: Henry James on the Theory and the practice of Fiction, ed. William Veeder and susan m. Griffin (Chicago: University of Chicago press, 1986).
(2) R. L. STEVENSON, 'A Humble Remonstrance' (1884), in Victorian Criticism of the Novel, ed. Eigner and Worth, pp. 213-22.

ساعد هنري جيمس كما رأينا، على التنظير للانتقال من الواقعية الفيكتورية إلى الحداثة. وكان على نقادٍ مثل جوزيف وارن بيتش وبيرسي لوبوك، أن ينظموا هذه الأفكار منهجياً وينشروها(1).

لقد صاغ بيتش عبارة "المؤلف المنسحب" exit author لكي يصف الاستقلال الدرامي الجديد للرواية التي كان على أحداثها أن تتكشف مباشرة أمام عيني القارئ بدون الأحكام التقييمية التوسطية للراوي. وكان كتاب بيرسي لوبوك "صنعة الرواية" The Craft of Fiction هو الكتاب غير الرسمي للجماليات الحداثية للامباشرة. لقد أقام لوبوك تعارضاً بين طريقتين، "العرض" showing و"السرد" telling: "إن فن الرواية لا يبدأ إلا عندما يفكر الروائي في قصته كشيء يتوجب عرضه، أن يعرض إلى الحد الذي تروى فيه القصة نفسها"(2)، ويكون هدف الروائي هو خلق انطباع كلي وكامل لإحداث أثر منضبط في القارئ من خلال التنظيم الدقيق للشكل والموضوع. ويظل الهدف، هو سرد قصة تكون ذات صلة أخلاقية أو ميتافيزيقية، ولكن المهم الآن هو أن يكون لزاماً على القارئ أن يدرك ويشعر بالقصة والشخصية معاً- كسيرورة تجريبية وليس كناتج منجز تتم رؤيته من الخارج. ويتصل بهذا الموقف الجمالي مفهوم دوس باسوس وهمنغواي عن الرواية اللاشخصية، بالإضافة إلى وصية لورانس بأن "نثق في الحكاية" بدلاً من الراوي، أو صورة جيمس عن المؤلف "الذي يقف بمعزل عن خلقه يقضم أظافره".

ما يجعل القصة "تُعرض" بدلاً من أن تُسرد، وفقاً للوبوك، أمر يرجع للتأليف، وللمعالجة المناسبة للمادة القصصية باستخدام وجهة النظر الذاتية والتقديم المشهدي. إن على الراوي أن يستخدم أسلوباً متماسكاً؛ صيغة سردية متسقة. فإذا احتاج الموضوع إلى انتقالات بين صيغٍ مختلفة، تعين أن تتم هذه الانتقالات بطريقة ناعمة: يتعيّن على الفتوق ألا تكون مرئية. لا يتعيّن على شيء أن يذكرنا بوجود الروائي. كما يتعين على كل شيء يروي في القصة أن يكون محفزاً، أو، يتعين على هذا الشيء أن يكون محصلة تجربة الشخصية. وبالطبع، لكي يدعو لوبوك لوجهة نظر مقيَّدة فإنه يفترض أيضاً موضوعاً ذا طبيعة سيكلوجية: نوع من الدراما الشخصية، بدلاً من التصوير الجصي الاجتماعي الذي كان يتسم به الفيكتوريون. لقد اتخذ لوبوك من "السفراء" The Ambassador لهنري جيمس نموذجاً. يدعو لوبوك إلى صنعة واعية، انتباه لعملية التأليف، وتطوير لمفردات نقدية مناسبة لوصفها. ونعثر أيضاً على أفكار مماثلة، وتشديد على الشخصية، ووجهة النظر، والتأليف وليس على

(1) PERCY LUBBOCK, The Craft of Fiction (London: Cape, 1921; 1926 edn); Joseph WARREN BEACH, The Method of Henry James (1918; rev. ed., Philadelphia: Albert Sciler, 1954).
(2) LUBBOCK, Craft of Fiction, p. 62.

الحبكة في نظرية الرواية عند أوتيجا واي جاسيت Otega Y.Gasset، وعند نقاد حداثيين عديدين آخرين(1).

ونعثر على مقاربات جمالية قيمة أخرى للجنس الروائي في العالم المتحدث بالانكليزية في كتاب إ. م. فورستر "مظاهر الرواية Aspects of the Novel" وكتاب إدوين موير "بنية الرواية" The Structure of the Novel(2).يدرس فورستر العناصر السردية الرئيسة للرواية الواقعية تحت عناوين مثل "القصة" story، "الحبكة" plot، "الناس" people، "النموذج والإيقاع" pattern and rhythm. ويقع التشديد عنده، بتأثير مما يمكن أن يكون التيار العريض للتقليد البريطاني، على تصوير "الناس"، ويقصد الشخصية. لقد أصبح تصنيفه للشخصيات بوصفها شخصيات مسطحة (تتكئ على سمةٍ واحدة، ومن ثم يمكن التنبؤ بها) وشخصيات "مستديرة" (معقدة، شبيهة بالحياة) مقبولاً على نطاقٍ واسع (وبالمناسبة، كان هذا التصور أبعد ما يكون عن الجدة؛ إن بالإمكان العثور على هذه الأسس عند النقاد النيوكلاسيكيين، مثل درايدن) أما عمل إدوين موير، وهو عمل أقل شهرة عند القراء المحدثين، فيحاول أن يؤسس أنماطاً مختلفة من الرواية على أساس معالجتها التجريبية للزمن، والفعل، ووجهة النظر: رواية الشخصية، الرواية الدرامية المبنية على الصراع أو التسلسل الزمني، ورواية البانوراما الاجتماعية، متعددة الحبكات، واسعة النطاق.

الحداثة العليا والنقد الجديد

كانت أفكار هنري جيمس (شأنها شأن مثيلاتها عند لوبوك وفورستر وموير) ممثلةً للانتقال بين الرواية الواقعية الكلاسيكية، التي تؤكد على القصة، والإطار والشخصية، والرواية الحداثية بتشديدها على الكتابة والتأليف. وفي العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، كانت هناك ثورة نقدية واسعة النطاق ضد جماليات الرومانسية المتأخرة.و تسمى هذه الثورة في الأدب بالحداثة، وتتطابق مع طليعة واعية بذاتها. وفي مجال النظرية النقدية، تطابقت هذه الثورة مع مدرسة "النقد الجديد" أو الشكلانية. لقد كان للثورة الحداثية/ الشكلانية نتائج عميقة على الكتابة والنقد المتعلق بكل الأجناس الأدبية. لقد مضى النقاد الجدد خطوات أبعد عن الاعتبارات المحاكاتية. فقد استبعدوا الرومانسيين، وانحازوا للشعر الغنائي الذي كان معقّداً، سخرياً، ومعقلناً. كما نقدوا الأدب على أساس تعقده البنيوي وليس على أساس صدقه المباشر مع الحياة، أي أن الأحكام الجمالية للنقاد الجدد مالت لأن تكون داخلية عوضاً عن أن تكون خارجية. العمل هو في المرتبة الأولى نسق من الألفاظ، كينونة مغلقة بذاتها، تبني وتعالج الانفعالات والأفكار التي تمتلك فقط علاقة تماثل مع الواقع. إنه بنية مغلقة على نفسها، بمعنى أن أي عنصر يجب الحكم عليه داخل النسق، مع الأخذ في الاعتبار

---

(1) JosÉ ORTEGA Y GASSET, The Dehumanization of Art and other Essays on Art, culture, and Literature (1925, etc.) trans. HELENE WEYL (Princeton University press, 1948).

(2) E. M. FORSTER, Aspects of the Novel (London: Arnold, 1927); Edwin MUIR. The Structure of the Novel (London: Hogarth press, 1928).

وظيفته بدلاً من تطابقه على نحو مباشر مع معادلاته في العالم التاريخي. إن النقاد الجدد، لم يوجهوا اهتماماً كبيراً للرواية أساساً، على الرغم من أننا نعثر فيما بعد على قراءات للرواية تتأسس على النغمة tone والنسق، والسخرية والتوازن(1). ومع "القراءة المغلقة" التي طوّرها وليام إمبسون وف. ر. ليفيز، أصبحت الرواية فجأة قصيدة "درامية"، أصبحت لغتها تدل وفقاً لعناصر التوتر والصورة شأنها في ذلك شأن لغة الشعر(2). لقد زعمت فرجينيا وولف بأن الرواية الحديثة تصطنع خاصية القصيدة، وعارضت الرواية المصاغة على غرار الحقيقة أو التقرير (مثل روايات الطبيعيين). كان من المتعين على الرواية، فيما كانت ترى، مثلها في ذلك مثل حداثيين آخرين، أن تعمل من خلال الإيحاء الشعري عوضاً عن العمل من خلال السردية(3).

بدا أن "الحبكة" و"الشخصية" كمصطلحات نقدية قد تلاشت وأنزوت في المؤخرة، ووقع كل التأكيد على اللغة والصورة الفنية، وعلى النسق الكلي الذي تنسجه كل هذه العناصر. ولقد عزز هذا التحول المتأصل في التفكير النقدي في نهاية الأمر، تطوّر نظرية انعكاسية للرواية، على الرغم من أن ذلك الأمر قد استغرق بعض الوقت لكي يتشكل صراحة في العالم الأنجلوسكسوني. أما في الوقت الراهن فإن الاهتمامات المحاكاتية ما تزال تحتل مكانها في الصدارة، سوى أن المحاكاة أصبحت مذوّتة (تحدث إريش كهلر بهذا الخصوص عن "تحول داخلي" للرواية)(4). ووجه نقادٌ من الثلاثينيات وحتى الخمسينيات اهتماماً خاصاً لصيغ تمثيل الحياة الداخلية التي طورتها الرواية الحداثية، بفضل جويس وولف أو فوكنر. إن مصطلحات مثل "الأسلوب غير المباشر الحر"، و"المونولوج الداخلي" و"عين الكاميرا" أو "تيار الوعي" أصبحت تحتل المشهد النقدي(5). ولن نقف طويلاً عند هذه المرحلة؛ إن اهتمامنا الرئيس ينصب هنا على المرحلة التالية من التطور النظري: نظرية الرواية في الستينيات والسبعينيات. لقد شهدت السرديات، مع الموجة الثانية للشكلانية، أو بعبارة أخرى مع البنيوية، توسعاً بالجملة. إلا أن علينا أن ندرس أولاً مقاربات شكلانية إضافية تمهد الأرض لهذا التطور.

---

(1) CLEANTH BROOKS and ROBET PENN WARREN, Understanding Fiction (1943; Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1959).

(2) F. R. LEAVIS, 'The Novel as Dramatic Poem: Hard Times' , Scrutiny 14 (1946-7): 185-204; rev. version in The Great Tradition (London: Chatto, 1948).

(3) VIRGINIA WOOLF, 'Modern Fiction' (1919), in The common reader [1st series] 1925 (London: Hogarth, 1929), pp. 184-95.

(4) ERICH KAHLER, te Inward Turn of Narrative (1970) trans. Richard Winston and Clara Winston (Princeton: Princeton university press 1973).

(5) CHARLES BALLY, 'Le style indirect libre en français moderne' , Germanisch-Romanische Monatschrift 4 (1912): 549-56, 597-606; MARGUERITE LIOS, Le style indirect libre (Paris: Payot, 1926); L. E. Bowling, 'What Is the Stream of Consciousness technique?' PMLA 65 (1950): 333-45; MELVIN J. FRIEDMAN, Stream of consciousness: A Study of Literary Method (New Haven: Yale University press, 1955); NORMAn FRIEDMAn, 'Point-of-View in Fiction: The Development of a Critical Concept' , PMLA 70 (1955): 1160-84.

شكلانيات

شهد النقد القاري ازدياداً في التحليل الشكلاني للرواية، مع العمل المتقدم للنقاد الألمان والبولنديين وعمل الشكلانيين الروس في العشرينيات. صحيح أن الدراسات الجمالية ظهرت متواقتة مع العالم المتحدث بالإنكليزية(1)، لكن التفكير النظري كان أكثر انتشاراً على وجه العموم في أوروبا القارية. إن تقليد التفكير النظري الذي انحدر من شليغل إلى سبيلهاغن Spiellhagenn وفالزل Walzel يضم ممارسين مهمين من أمثال كيت فريدمان. إذ يُعَدُّ كتابها Die Rolle des Erzählers in der Epik بحثاً سردياً كامل النمو كتب قبل سنوات عديدة من ظهور السرديات باتجاهها السائد(2). إنها تحلل تقنية الحكي "الدرامي" الحداثي المبكر كما صاغه سبيلهاغن (الذي يمكن مقارنته بهنري جيمس في المحيط الأنجلوساكسوني) وتجادل بأن أنماطاً أخرى من الصوت السردي التي تضع في اعتبارها تدخلات الراوي أو تعليقاته، "فنيةٌ"، بالمثل ومفيدةٌ بالنسبة للروائي.

وفي الوقت الذي تُعَدُّ فيه الجماليات الألمانية أحد المؤثرات الرئيسة بالنسبة للمدرسة الشكلانية الروسية، فإن الكثيرين يعدّ المقاربة المنهجية والوظيفية للشكل التي طورها شكلوفسكي وبروب وتوماتشفسكي التعبيرَ التدشيني للسرديات بالمعنى الضيق للكلمة(3). لقد قاوم الشكلانيون كلاً من مقاربات الانطباعيين والتاريخيين للأدب، وعززوا أرضيتهم الجمالية بإعادة التفكير في آراء أرسطو، التي أثروها بمفاهيم مستمدة من التطورات الجديدة في اللسانيات النظرية (بودون دي كورتناي Boudouin de Courtnay، وسوسير وجاكبسون). فالمفاهيم الأساسية للحكي التي انحدرت من الشكلانيين الروس هي التعارض بين المتن الحكائي fabula / والمبنى الحكائي siuzhet (مصدر التعارض بين: الفابولاfabula/ القصة story / النص text الذي ذكرناه من قبل)، أو مفهوم الصوت السردي الشفاهي الزائف skaz. ولا يتعين استخدام هذه المفاهيم على نحو آلي: هدف الشكلانيين هو تعليل الأثر العضوي للعمل وتفاعل كل عناصره. إنهم في مناقشتهم للتحفيز الواقعي مثلاً، يجادلون بأن تقنية مثل تقنية السرد الرسائلي لها وظيفة إخبارية محددة تجاه vis-à-vise القارئ، في الوقت الذي تكون فيه "مبررة" أو محفزة بواسطة القصة في ذات الوقت. ومن ثم تقوم بعمل علامة واقعية. لقد قدَّم عمل فلاديمير بروب في النظرية أدواراً تحليلية أساسية مثل مفهوم "وظائف الحكي" وتنظيمها في

---

(1) For Instance: VERON LEE, The Handing of Words and Other Essays in Literary Psychology (1923; Lincoln: University of Nebraska press, 1968); BLISS PERRY, A Study of Prose Fiction (1902; Boston: Houghton Mifflin, 1920); JOSEPH WARREN BEACH, the Twentieth-Century Novel: Studies in Technique (New York: Appleton, 1932).

(2) KÄTE FRIEDEMANN, Die Rolle des Erzählers in der Epik (1910; Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965).

(3) See the selections from essays by VIKTOR SHKLOVSKI and BORIS TOMASHEVSKI in Lemon and Reis (eds and trans), Russian Fromalist Criticism, and VLADIMIR PROPP's Morphology of the Folktale (1928) trans. Laurence Scott. 2nd edn, rev. and ed. Louis A. Wagner (Austin: University of Texas press, 1968).

"متتاليات". عمل بروب، هو نحوٌ للحكي يحدد "البنى العميقة" الأساسية التحتية لأي عدد من التجليات "السطحية".

أهم إنجاز حققه الشكلانيون؛ إذاً، هو إنجازهم لمنهج عام: هدفهم هو استنباط علم عام للأدب (السرد) قادر على وصف تصنيفات الأشكال الأدبية وأيضاً التطور الأدبي. إن الشكل والوظيفة متعالقان على نحو متلازم: الأشكال الأدبية، على سبيل المثال، يمكن أن تبلى وتتيح الفرصة لظهور أشكال جديدة (البارودیا) بينما تقوم بوظيفتها الاجتماعية السابقة بالأساس أشكالٌ ثانوية تتطور وتتقدم نحو الصدارة.

الدراسة المنهجية للأشكال الأدبية هي أحد سمات نقد القرن العشرين. ويمكن أن تُستمد التصنيفات من اللسانيات وعلم الجمال، ولكنها يمكن أن تُستمد أيضاً من الفلسفة ومن الدراسات الانثروبولوجية المقارنة، ومن الدين، والأسطورة.

وعلى الرغم من وجود مجموعة من المقاربات الفلسفية وثيقة الصلة بدراسة الحكي، فإن بإمكاننا أن نَخُصَّ الفينومينولوجيا بوصفها الأكثر قرابة من السرديات بالمعنى الضيق لهذه الكلمة. إن الفينومينولوجيا هي الدراسة المنهجية للخبرة. إنها تقارب الواقع بوصفها نظاماً شكلياً من العلاقات يقود بالطبع لمشكلة الأنظمة الفرعية الإضافية مثل الأعمال الأدبية والموضوعات التخييلية، وتلتقي مع السيميوطيقا في دراسة نظم العلامات وتمثيلاتها. ويعد عمل رومان إنغاردن "العمل الأدبي الفني" The Literary Work of Art الذي يستخدم فينومينولوجيا هسرل في وصف الأعمال الأدبية، عملاً تأسيسياً في هذا الاتجاه(1) يكمل الأوصاف البنيوية للشكل السردي على نحو مفيد. وفي عمله الأخير، يسبق إنغاردن العديد من مظاهر مقاربات استجابة القارئ في الستينيات والسبعينيات(2). لقد طور نقادٌ مثل فولفغانج إيزر الدراسة الفينومينولوجية للتلقي والقراءة تطويراً أبعد، في تقارب وثيق من البنيويين(3). وهناك، بالإضافة إلى ذلك، مقاربة أكثر تحديداً نوعاً ما للسرد، ترتبط بالفلسفة الوجودية، يمثلها عمل جان بول سارتر أو جان بويون.

إن دراسات " الأسطورة والشعيرة " للسرد، شأنها شأن الفينومينولوجيا الأدبية، تمتلك بعداً ناراتولوجياً شكلياً. لقد ألهم كتاب "الغصن الذهبي" لسير جيمس فريزر، ودراسات كارل يونغ حول السايكولوجيا الجماعية، أو كتاب جوزيف كامبل "بطل بألف وجه Hero with a Thousand

(1) ROMAN INGARDMEN, The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature (1931; 3rd edn 1965; Evanston, III.: Northwestern Iniversity press, 1973).
(2) INGARDEN, The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett (1972; Baltimore: Johns Hopkins University press, 1974).
(3) WOLFGANG ISER, The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to beckett (1972; Baltimore: Hohns Hopkins University press, 1974).

Faces(1) العديد من نقاد الأدب. فكتاب فريزر محاولةٌ للعثور على بنية سردية مشتركة تقع خلف نطاق عريض من الأساطير والشعائر. ويحدد كتاب كامبل المراحل البدئية الشبيهة بتلك التي درسها بروب. إن مقارنة لهذه الكتب تكشف عن تشابهات مذهلة لا تتصل فقط بموضوع الدراسة، وإنما أيضاً بالطبيعة التجريدية لمقاربتها، على الرغم من أن كل واحدة من هذه المقاربات ترتكن إلى إختصاص مغاير وتقليد عقلي مباين تماماً.

ويعد كتاب "تشريح النقد" Anatomy of Criticism لنورثروب فراي، من الأبحاث الرئيسة الأخرى حول البنى البدئية للحبكة(2).شيّد فراي في الواقع تأويلاً معقّداً لكل الأدب تنتظم فيه الأنواع والصيغ المختلفة بوصفها أطواراً في بنية حكائية ترتبط بدورة الحياة. وجدت الإبداعية، والمعرفة، والدقة التي يبديها هذا الكتاب على نحو واضح، ما يكافئها في الأثر الهائل الذي تركه. ويعد كتاب "التشريح" شأنه شأن أعمال أخرى لا تنتمي للسرديات بالمعنى الضيق للكلمة، قراءة أساسية لأي دارس للحكي.

نقد الأسطورة يكون دائماً متّحداً بمقاربات نفستحليلية. لقد أولى سيغموند فرويد ذاته بعض الاهتمام للتأويل النفستحليلي للأدب السردي وكذلك للبعد السردي للتحليل النفسي(3). وتشدد التحليلات المبكرة التي ترتكز على عمل فرويد أكثر على الأول، أي، على آليات التوحد في القراءة، وتوهمات fantasies الكاتب حول الجنسانية والقوة أو الأصل "المرضي" لبنى الحبكة وأنساق الصور أو الحوافز motifs. وعلى سبيل التضاد، يمنح النقد النفستحليلي في الوقت الراهن في الغالب امتيازاً للمنظور الثاني، أي العنصر الخيالي في أنشطة المحلل (أو الناقد) التأويلية، والقيود الشكلية والمؤسساتية للتشخيص، وما شابه.

السرديّات المعاصرة

السرديات المقارنة

الدراسات السردية متداخلة الاختصاصات تقدم مجالاً واعداً للتطور المستقبلي. "السرديات المقارنة"، على غرار الأدب "المقارن"، تتناول موضوعات مثل الاختلافات البنيوية لأنواع حكائية أو أنواع حكائية فرعية محددة، والاختلاف الفينومينولوجي بين الحكي وغيره من الظواهر الأدبية

---

(1) JAMES G. FRAZER, The Golden Bough (abridged edn 1922: Macmillan, 1956): JOSEPH CAMPBELL, The Hero with a thousand faces (1949; Princeton: Princeton University press, 1968); Carl G. Jung, Collected Works (19 vols), ed. Herbert Read, Michael Fordham and Gerard Adler (London: Routledge, 1981).

(2) NORTHROP FRYE, Anatomy of Criticism: Four Essays (Princeton: Princeton University press, 1957).

(3) See, for instance, 'Der Dichter und Phantasieren' (1907), or 'Des Unheimliche' (1919). He Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Feud (24 Vols), trans. James Strachey (London: Hogarth press/Institute of Psychology, 1953-66).

والفنية، والشعريات المقارنة لمختلف الثقافات والتقاليد. تحاول الدراسات الخاصة بالسرديات المتداخلة الاختصاصات أيضاً أن تقوي الروابط بين السرديات والمحاولات النقدية الأخرى، مثل نظرية التأويل أو التلقي، والدراسات النسوية والجنسية gender، والتفكيكية. يقدم الاتجاه متداخل الاختصاصات أهم طرق التطور، على الرغم من أنه يتجاوز في الغالب السرديات بالمعنى الدقيق للكلمة(1).

ويمكننا أن نصنف نظريات الحكي، من منظور ناراتولوجي ضيق، وفقاً للموضوع الرئيس لدراستها ضمن البنية المحددة ناراتولوجياً للنص. إن النظرية هي دائماً نموذج محدد يميز ويمنح أفضلية لبعض مظاهر موضوع الدراسة. إن معظم نظريات السرد، تمنح من ثم امتيازاً إما للحكي كسيرورة أو للحكي كمنتج، والمستوى إما أن يكون مستوى "الحكاية" fabula، أو القصة، أو التمثيل النصي.

نظريات التأليف

لقد كان التأليف والإنتاج الأدبي أحد المجالات التقليدية للبحث الأدبي. لقد تطورت الثقافة التاريخية في القرن التاسع عشر بموازاة التصور البورجوازي للمؤلف بوصفه ملاحظ منسلخ للمجتمع. إن التوجه التاريخي فضلاً عن التصور الفردي للكتابة، ما يزالان يهيمنان على نطاق واسع في الوقت الراهن. وبالإمكان تمييز اتجاهين على وجه التقريب، أحدهما هو النقد الانطباعي الذي يكون في الغالب بيوغرافي الأسلوب، ويهتم بشخصية المؤلفين وحياتهم، وفي أحسن الأحوال، نوعية خيالهم وأسلوبهم، ومقارنة أعمال مختلفة، ودراسة التأثير. ويبلغ هذا النوع من النقد ذروته الأكاديمية في عمل والتر رالي Walter Raleigh، أو ديفيد سيسيل David Cicil(2)، وربما كان هذا الأسلوب هو الأسلوب المرتبط غالباً في الوقت الراهن، بالمراجعات واللقاءات الصحفية. أما الاتجاه الثاني فيهتم أكثر بالتاريخ الأدبي: تفاصُل الفترات الأدبية وخصائصها المحدِّدة، ودراسة المدارس والحركات، والتفاعل بين الأدب والظواهر الثقافية الأخرى (من سانتسبري Saintsbury وكير Ker ولانسون Lanson حتى المنظرين المعاصرين لما بعد الحداثة)(3).إن النقاد الفرنسيين والألمان، وغالباً الأميركيين، يكونون أكثر ميلاً من

---

(1) See for instance CHRISTOPHER NASH (ed.), Narrative in Culture: The Use of storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature (London: Routledge, 1989).

(2) DAVID MASSON, British Novelists and Their Styles (London: Macmillan, 1859); Sir WALTER RALEIGH, The English novel (1894); Lord DAVIDCECIL, Early Victorian Novelists (London: Constable, 1934).

(3) GEORGE SAINTSBURY, The Flourishing of Romance and the Rise of Allegory (Edinburg: Blackwood, 1897); W. P. KER, Epic and Roance (1896); GUSTAVE LANSON, Histoire de la literature française (1894), rev. edn Paul Tuffrau (Paris: Hachette, 1951); E. A. BAKER, History of the English Novel (9 vols; London: Witherby, 1924-38).

نظرائهم البريطانيين لتأسيس الثقافة الأدبية على نظريات التاريخ المعاصرة سواء كانت وضعية (تين)، تطورية (برونتيير Brunetiere) كلاسيكية (ت. س. إليوت)، هيغيلية (اللوكاتشية المبكرة) ماركسية (اللوكاتشية المتأخرة، فيمان Weimann)، فَيْبَرِيَّة (وات) أو بنيوية (وايت)(1). إن المظهر الناراتولوجي المحدد لهذه النظريات يكمن غالباً في حلقات الوصل التي أرستها هذه النظريات بين سيرورة الحكي و"الحكي الأساس" master narrative للتاريخ الذي تستخدمه إطاراً أساسياً لها.

ويعد التحليل النفسي مصدراً رئيساً آخر لنظريات التأليف. ويتعيّن علينا أن نضع في اعتبارنا أن هذه النظريات الفرويدية، أيضاً، تقدم حكياً أساساً لتطور النفس. إن هدف الناقد يكون دائماً رد الأنساق الأسلوبية والموضوعاتية في العمل لبنية شخصية المؤلف، مع تقييم التفاعل الحاصل بين المؤثرات الواعية واللاواعية. إن تأثير التحليل النفسي على دراسات الحكي واسع النطاق إلى درجة يصعب معها حتى محاولة عمل مسح محدد له. وهناك فضلاً عن ذلك، القضية المرتبطة بشكل وثيق بالمعالجة النفستحليلية التي ينظر إليها كسيرورة حكائية يمكن مقاربة أنساقها ورمزيتها على نحوٍ مشابه كثيراً لذلك الذي نقارب به أنساق النص الحكائيو رمزيته.

نظريات التلفظ

إن النظريات التي تضع دراسة التلفظ enunciation وإجراءاته في الصدارة ترجع إلى النقد الشكلاني للقرن العشرين (الأسلوبية، الشكلانية الروسية، النقد الجديد، مدرسة شيكاغو، البنيوية والتداولية الأدبية). إنها تحاول التعرّف على الخيوط أو المستويات المختلفة في صوت النص: لم يعد صوت المؤلف، أو صوته فقط هو الذي يخضع للتحليل، ولكن أيضاً عدداً من الأقنعة التخييلية للشخصية القناع التي تتوسط بين صوت المؤلف والشخصيات. إن هذه النظريات تميز بين المؤلف التاريخي والراوي، والمؤلف الضمني. ويعد كتاب "بلاغة الرواية" The Rhetoric of Fiction نصاً تأسيسياً من هذه الناحية. وتُستخدم النظريات اللسانية التي تدرس تجسد الذاتية في اللغة (بنفنيست، أوستن، باختين) غالباً في تحليل التلفظ السردي. ومن الممكن أن تركز التداولية السردية

---

(1) HIPPOLYTE TAINE, History of English Literature (1863-4) trans. H. Van Laun (New York: Ungar, 1965); FREDINAND BRUNETIÈRE, L'Évolution des genres dans l'histoire de la literature (1890; Paris: Hachette, 1980); T. S. ELIOT, 'Tradition and the Indiviual Talent' (1919), in Selected Essays (London: Faber and Faber, 1951); LUKÁCS, Theory of the Novel and The historical Novel (137) trans. Hannah Mitchell and Stanley Mitchell (Lincoln: University of Nebraska press, 1983); ROBERT WEIMANN, 'Erzählerstandpunkt und point of View. Zur Geschichte und Aesthetik der Perspektive im englischen Roman', Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 10 (1962): 369-416; IaN WATT, The Rise Of Novel (1957; Harmondsworth: Penguin, 1983); HAYDEN WHITE, Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe (Baltimore: Johns Hopkins University press, 1973).

أيضاً على الخصوصيات التلفظية للسرد التخييلي وغير التخييلي. إن الأساليب البلاغية المحددة لكل صوت من الأصوات النصية، تساعد على تحديد أسلوبية النص.

ويعد الحكي التخييلي من وجهة نظر التداولية الأدبية، نشاطاً خطابياً من الدرجة الثانية (أو حدث معقد من أحداث الكلام)، يقتضي فهمه فهم مقامات الخطاب الأكثر بدائية أو الأدبية التي ينشأ منها. وفي التصنيفات المبكرة لأحداث الكلام لم يكن هناك مكان للحكي التخييلي. وليس في ذلك ما يثير الدهشة، حيث لم تكن هذه التصنيفات معنية حقيقةً بأحداث الكلام الفعلية، وإنما بأنماط أحداث الكلام المعيارية التي تتسم بصبغة مثالية. وهذا هو السبب في أن أوستن وسيرل قد تمكنا من وضع نحو للجملة كأساس لدراستهما حول نشاط الكلام. إن من المتعين على دراسة الخطاب الواقعي، أن تكون مؤسسةً، بحكم الظروف، على نحو نصي، ويتحتّم عليها إعطاء نتائج أقل وضوحاً إلى حد ما. إن كتابة رواية، هي بطبيعة الحال حدثٌ كلامي، سوى أنه من المتعين الإحاطة بخصوصيته عبر نظرية للخطاب تأخذ في اعتبارها الظروف الواقعية والسياقات التي تكتب فيها الروايات. كتابة الرواية، أو كتابة الرواية التخييلية، ليست "تقريراً" statement، على الرغم من كونها فعلاً مشتقاً لنوع يتخذ من التقارير سلفاً بعيداً لها في تصورٍ بنيوي/ تكويني لِنشاط الكلام. ولأغراض عملية في التحليل، فإن كتابة الرواية هي ذلك النوع من الحدث الكلامي الذي يسمى "كتابة رواية": إن اللسانيات، تندمج تدريجياً عند هذه النقطة في النظرية الأدبية للأجناس. وما بين الحدث الكلامي اللساني الذي يدعى "تقريراً" والحدث الكلامي الأدبي الذي ندعوه "كتابة رواية"، يمكن تمييز العديد من الخطوات المفهومية من بينها دراسة حول الملفوظ التخييلي المشتق من الملفوظ الأدبي ودراسة السرد بوصفه ملفوظاً ممتداً مشتقاً من الجملة البسيطة(1).

نظريات الفعل أو المتن الحكائي

إن نظرية الفعل اختصاصٌ فلسفي، يمتد عمله بدءاً من الأبحاث الأخلاقية التقليدية (Nicomachean Ethics لأرسطو) وحتى المقاربات الحديثة في مجال المنطق الشكلاني (فون رايت Von Wright) والهرمنيوطيقا (ريكور) أو علم النفس المعرفي (جوفمان)(2). إن هذه النظريات ترتكز على دراسة الأحداث، ومتتاليات الفعل، ومخططاته، والوظائف، والعوامل، والشخصيات، والأطر،

---

(1) Some relevant works in literary pragmatics: TEUN A. VAN DIJK (ed.), Discourse and Literature: New Approaches to the Analysis of Literrary Genre (Amsterdam: Benjamins, 1985); MARY LOUISE PRATT, Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse (Bloomington: Indiana University Press, 1979); RoGER D. SELL (ed.), Literary Pragmatics (London: Routledge, 1990).

(2) GEORGE HENRIK VON WRIGHT, An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action (Amsterdam: North Holland, 1968); PAUL RIEŒUR, Du texte à l'action (Paris: Seuil, 1986); ERVING GOFFMAN, Frame Analysis: An Essay on Rhe organization of Experience (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974).

والقوانين الداخلية للعالم المروي. وفي مجال السرديات الأدبية نعثر على بعض التطورات المؤثرة في المدرسة الشكلانية الروسية. لقد طوَّر فلاديمير بروب نموذجاً للتصنيف الوظائفي للأحداث ووصفاً لمتتاليات الفعل على مستوى المتن الحكائي. لقد أقام تمييزاً واضحاً بين النص في ذاته من جهة، وهو مستوى التجلي، والمستوى المجرد لمتتاليات الوظائف ودوائر عمل الشخصيات من جهة أخرى (وهي تشبه "عوامل" actants غريماس)(1). ويميز توماتشفسكي، على غرار التحديد الذي أقامه فيزيلوفسكي للحبكة أو الحكي (المبنى الحكائي siuzhet) بوصفها تتابعاً من الوحدات الرئيسة غير القابلة للتحليل، أو الحوافز motifs (ذوات بالإضافة إلى فعل قياسي)، بين وسيلتين للتصنيف(2). أولاً يفرّق بين حوافز مشتركة linked motifs وحوافز حرة free motifs. إن الحوافز المشتركة ضرورية لهوية المتن الحكائي، في حين لا تشكّل الحوافز الحرة أهمية ويمكن استبدالها من دون أي تغير دال يطرأ على المتن الحكائي. ثانياً، يعارض توماتشفسكي بين حوافز ساكنة static motifs وحوافز دينامية dynamic motifs. الوصف مثلاً، أو الأفعال غير الضرورية تكون ساكنة، بينما تكون الأفعال ذات المغزى دينامية. وهذّب بارت ومعه بنيويون آخرون هذه المفاهيم. ويمثّل المقال الذي كتبه بارت، الذي تضمه مختاراتنا من النصوص، أهميةً خاصة من نواحٍ عدّة، فقد كان المقال مؤثّراً على نحوٍ خاص كنموذج لتحليل الأفعال الحكائية. لقد استنبطت نماذج عدّة مُشَكَّلة قياساً على المنطق اللساني أو الشكلي بفضل النقاد البنيويين من أمثال بريمون، وغريماس، وتودوروف وبرنس. ولقد أدرجنا مختارات من عمل بريمون وغريماس. وتقارب نظريات عدّة شكلانية إضافية في تحليل بنى الفعل وتوليدها وتنوّعاتها وتصنيفاتها الممكنة(3). ومن بين التطوّرات الحديثة لنظريات الفعل، تكون أكثر الإسهامات فائدة هي تلك الإسهامات التي تردم الفجوة بين السرديات الأدبية والأنساق المعرفية (مثلاً، جوفمان، بوردوِل، برانيغان)(4). تضع دراسة أنساق الفعل بلغة المخططات schemata والمخطوطات scripts، والأطر frames في اعتبارها تشكّلات نموذج مشترك لكل الأفعال الحكائية ("داخل" المتن

(1) PROPP, Folktate; A.-J. GREIMAS, Structural Semantics: An Attempt at a Method 1966) trans. Daniele MCDOWELL, RONALD Schleifer and Alan Velie, introd. Ronald Scheifer (Lindcoln: University of Nebraska Press, 1983).

(2) A. N. VESELOVSKI, Poetika siuzhetov, in Sobranie sochinenii, 2/1 (Petersburg, 1913), pp. 1-133; Tomashevski, 'Thematics' (select and trans. Of Teorija Literatury, 1925) in Lemon and Reis (eds and trans.), Russian Formalist Criticism, pp. 61-98.

(3) As A sample of three possible directions chosen among innumerable works: KENNE BuRRK, A grammar of Motives (Cleveland: World, 1962); R. S. CRANE, 'The Concept of Plot of Tom Jones', in Critics and Criticism, ed. R. S. Crane (1952; abridged edn Chicago: University of Chicago press, 1957), pp. 62-93; WILLIAM O. HENDRICKS, Essays on Semiolinguistics and Verbal Art (The Hague: Mouton, 1973).

(4) GOFFMAN, Frame Analysis; DAVID BORDWELL, Narration in the Fiction Film (Madison: University of Wisconsin press, 1985); EDWARD BRANIGAN (see pp. 234-48, Below).

الحكائي و"خارجه" على مستوى بناء القصة ومستوى سيرورة القراءة). كما تسمح أيضاً بإقامة الروابط بين السرديات والذكاء الصناعي(1).

نظريات القصة (story) والسرد (narration)

يتعامل العديد من المنظرين مع البني الوسيطة لتركيب القصة story والسرد narration، والعديد منهم يشدّدون بصفة أساسية على هذه البني. وتشكّل هذه النظريات الجوهر الضيق التقليدي للسرديات. إنها تستنبط صيغاً لتحليل بنية زمن القصة (ترتيب الأحداث، الانحرافات الزمنية مثل الاسترجاعات، أو الاستباقات، الديمومة، وانتقاء المشاهد، والإيقاع السردي، إلخ). كما تقع دراسة وجهة النظر (التبئير، المفارقة الدرامية، التشويق، الرؤية العليمة)، وصيغة التقديم (عرض/ سرد) ضمن أفق نظريات بنية القصة، كما يحدث بالنسبة لتحليل خطاب الشخصيات (الأسلوب غير المباشر الحر، تقديم الحوار) والصوت السردي. ولقد طوَّر النقاد الشكلانيون (الشكلانيون الروس، الأسلوبيون، النقاد الجدد، البنيويون) أكثر مقاربات تركيب القصة والصوت السردي تأثيراً. وعلى الرغم من العدد الهائل لهذه المقاربات الذي يجعل الانتقاء المنصف منها أمراً مستحيلاً، فإننا نحيل القارئ على المفاهيم الرئيسة التي صاغها أو طورها هنري جيمس (الراصدون reflectors، وجهة النظر المقيدة)، ولوبوك (التقديم المشهدي أو البانورامي، العرض/ السرد)، بالي (الأسلوب غير المباشر الحر)، بوث (الرواة الجديرون بالثقة أو غير الجديرين بالثقة، المسافة الأخلاقية أو الفكرية)، جينيت (التبئير، مستويات السرد، المفارقات الزمنية، الرواة متجانسو الحكي homodiegetic، أو غير متجانسي الحكي heterodiegetic، المروي له)، بال (المبئر، مستويات التبئير)، باختين (المبدأ الحواري، البوليفونية، تعدد اللغات)، دوغاردان، همفري أو كوهن (تيار الوعي)، فاولر (أسلوب الذهن). وإذ إن هذه الدراسات تشكّل المتن الرئيس لمختاراتنا، فإننا نحيل القارئ على النصوص المعنية، إذ يتم تحليل العديد من المفاهيم الناراتولوجية الأساسية بالتفصيل. إن مختاراتنا تضم مقتطفات من أعمال كلر، وستيرنبرج، وبال، وريكور وتهتم بتحليل العلاقة بين التتابع المقدَّم للأحداث والبني التمثيلية للقصة من وجهة نظر التقديم السببي والزمني والمنظوري. ويركز المقتطفان اللذان يضمهما قسمنا الموجز عن الفيلم، واللذان كتبهما برانيغان وديليتو أيضاً على مثل هذه البني التمثيلية. ومن ناحية أخرى، تركز المختارات المجمعة تحت عنوان "النص" على السطح اللساني للحكي

---

(1) For instance, in MARVIN MINSKI, 'A Framework for representing knowledge', in The Psychology of Computer Vision, ed. P. H. Winston (New York: McGrawHill, 1975); DANIEL G. BOBROW, R. KALPLAN et al., 'GUS: A Frame-Driven Dialog System', Artifical Intelligence 8 (1977): 155-73; JAMES MEEHAN, 'Tale-Spin', in Inside Computer Understanding: Five Programs Plus Miniatures, ed. Roger C. schank and Chritopher K. Riesbeck (Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1981), pp. 197-226; GREGORY G. COLOMB and MARK TURNER, 'Computers, Literary Theory, and Theory of Meaning' , in The Future of Literary Theory, ed. Ralph Cohen (New York: Routlege, 1989), pp. 386-410.

والنشاط التواصلي لذوات الحكي (المؤلف، القارئ، الراوي، الشخصيات). وفي هذا القسم، نضم اسهامات رئيسة من بوث، وجيبسون، وشتانزل، وجينيت، وبرنس وهتشيون.

نظريات التلقي

الحكي، من بين أشياء أخرى، فعلٌ، حدث من أحداث الكلام التواصلي، رسالة منجزة بين مرسل ومتلقٍ. ولقد طورت المدارس النقدية لما بعد البنيوية تحليل دور القارئ في التواصل الأدبي، مؤكدة على الطبيعة النشطة والإبداعية للقراءة والفهم بصفة عامة: تسلِّم نظريات الحكي المبكرة عادة بدور القارئ، إلا أن التطورات المتتابعة قد تناولت دور القارئ من منظورات مختلفة، وتشعبت صورة القارئ. يتحدّث ووكر جيبسون عن "القارئ الزائف"the mock reader ، وهو صورة للقارئ تدمج في النص عبر الافتراض المسبق والمطالب الأيديولوجية(1). أما في الوقت الراهن، فإن مصطلح "القارئ الضمني" implied reader هو الأكثر استعمالاً. ويمكن للنص أيضاً أن يحدد ملامح نسخة تخييلية للقارئ، هو المروي له(2). إن المروي لهم يمكن أن يتراوحوا بين شخصيات متخيلة ومُخَاطَبين متخيلين أقل تطفلاً والقارئ "الزائف" أو الضمني.

واتجاه آخر للبحث يتوقّف في تحليل النص على وجهة نظر القارئ. إن البنية السكونية للمعاني تدب فيها الحياة فجأة: يصبح الشكل سيرورة تركيب متتابعة، سلسلة من الفرضيات المؤقتة في ذهن القارئ، ولا يكون الشكل الإجمالي هو "الصورة" النهائية "في السجادة" figure in the carpet، التي يقوم القارئ ببنائها حالما يفرغ من قراءة الكتاب، وإنما هو بالأحرى التشكيل المتصاعد واستبعاد الفرضيات البنيوية في أثناء عملية القراءة(3).

إن المظهر الإبداعي للقراءة يغدو أكثر وأكثر بروزاً كلما انتقلنا من النظريات التي تتناول تركيب الفعل وبني القصة إلى نظريات تحاول تحليل أيديولوجية أو دلالة النص الذي ينظر إليه كملفوظ أدبي. كانت النظريات المعاصرة للقراءة (التفكيكية، الهرمنيوطيقية، ونقد استجابة القارئ، ونظرية التلقي) تشكّك بانتظام في إمكانية القيام بتحليل موضوعي مشكّل لهذا المستوى الأيديولوجي. فهي ترى أن الأيديولوجيا أو دلالة النص ليست بنية، وإنما سيرورة، وناتج للتفاعل بين النص والقارئ. ويَرُد بروكس بناء القارئ للحبكة للعبِ الرغبة والدوافع الفيزيقية كما حدّدها التحليل النفسي لفرويد. وتقودنا بعض هذه الأبحاث باتجاه الدراسات السياسية والثقافية. تحاول الماركسية وما بعد البنيوية النسوية أن تبيّنا كيف أن القراءة فعلٌ سياسي يتضمن القبول بـ أو مساءلة التمثيلات سابقة الوجود،

(1) WALKER GIBSON, 'Authors, Speakers, Readers and Mock Readers', College English 11 (1980): 265-9.
(2) GENETTE, Narrative Discourse, PRINCE, 'Introduction to the Study of the Narratee'.
(3) BARTHES, S/Z ; STANLEY FISH, Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities (Cambridge, Mass: Harvard University Press 1980); ISER, The Implied Reader and The Act Of Reading: A Theory of Aesthetic Response (1076; Baltimore: Johns Hopkins University press, 1980); HORST RUTHROF, The Reader's Construction of Narrative (London: Routledge, 1981).

ونماذج التأويل والفرضيات المسبقة المحملة أيديولوجيا. ويُعَدُّ نص دي لوريتيس إعادة قراءة لبعض النماذج الشكلانية السابقة من هذا المنظور، كما أنه يُعَدُّ نموذجاً جيداً للالتقاء بين التحليل النفسي والسرديات والنقد النسوي الأيديولوجي. وتؤكد بعض المدارس أكثر على فينومينولوجيا الفهم. إنها تحلل دلالة النصوص في تعالقها مع الطبيعة التصويرية figural للغة (التفكيك) والخبرة الغيرية otherness والتقليد (الهرمنيوطيقا) أو التطورات المعاصرة في علم النفس، والذكاء الصناعي واللسانيات وعلم المعرفة(1).

نظريات المرجعية الذاتية وتداخل النصوص

إن نظريات الانعكاسية الأدبية literary reflexivity يمكن ردها إلى الرومانتيكيين الألمان(2). ولقد تزايدت أهمية هذه النظريات في النصف الثاني من القرن العشرين. يهتم الكثير من النقد البنيوي وما بعد البنيوي بالرواية التجريبية، وتحليل الرواية أو الميتارواية الانعكاسية، ربّما لأنها الأكثر صلة بالاهتمامات الناراتولوجية(3). وما نعنيه بالميتارواية هو الرواية التي تجرب داخل شكلها الخاص كطريقة لخلق المعنى. إننا نربط الرواية عادة بالواقعية، تماماً كما نربط الفن بالتمثيل representation. سوى أن النزعة الواقعية، الميل إلى المحاكاة، يتم موازنتها دائماً بتخييل الرواية، الأمر الذي يخلق توتراً مميزاً بين استراتيجيات التخييل والدافع إلى الواقعية. ربما يكون التوتر بين الواقع والتمثيل المحاكاتي، نقطة الانطلاق المثلى لمناقشةٍ حول الميتارواية. وبدلاً من التسليم بالواقع أو الواقعية، فإن الرواية الانعكاسية تستكشف الأسس الإبستيمولوجية لكليهما، وتتصدى لتعريتهما، وتفتح الطريق إما لواقعية ذاتية الوعي(4)، أو لشيء آخر. إذاً، بالإمكان تعريف الميتارواية كطريقة للكتابة، أو على نحو أدق، طريقة لاستخدام البنى الروائية على نحو واعٍ، طريقة لممارسة الألعاب بالرواية. إن الميتارواية ككتابة يمكن أن تشكِّل جنساً ثانوياً يكون فيه العنصر الانعكاسي هو المهيمن. يرى روبرت أولتر Robert Alter اختلافاً بين الروايات ذاتية الوعي، والروايات التي تضم لحظات ذاتية

---

(1) PETER J. RABINOVITZ, Before Reading: Narrative Convention and the Politics of Interpretation (Ithaca, NY: Cornell University press, 1987); 'Narrative Analysis: An Interdisciplinary Dialogue', special issue of Poetics 15 (April 1986); 'Narratology Revisited', special issues of Poetics Today 11, 12 (Summer and Winter 1990, all 1991); NASH (ed.), Narrative in Culture.

(2) SCHLEGEL, Das Athenäum (1798- 1800) in Kritische Schriften, ed. Wolfdietrich RaSch (Munich, 1958); HEGEL, Esthetics.

(3) ALAIN ROBBE-GRILLET, For a New Novel: Essays on Fiction (1963) trans. Richard Howard (New York: Grove, 1965); JEAN RICARDOU, NOUveauX Problèmes du roman (Paris: Seuil, 1978); MICHAEL BOYD, The Reflexive Novel: Fiction as Critique (Lewisburg: Bucknell University press, 1983): PATRICIA WAUGH, Metafiction: The Theory and practice of self-conscious Fiction (London: Routledge, 1984); BRIAN MCHALE, Postmodernist Fiction (London: Methuen, 1987); LINDA HUTCHEON, A Poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction (London: Routledge and kegan Paul, 1988).

(4) DAVID LODGE, 'The Novelist at the Crossroads' (1969) in The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction, ed. Malcolm Bradbury (1977; new edn London: Fontana, 1990), pp. 87-116.

الوعي(1). ومن المتعين أن تتشكل الرواية ذاتية الوعي عبر جهد متسق: يجب أن يكون الوعي الذاتي مركزياً لبنيتها وغرضها. يوجّه مصطلح "انعكاسي" reflexive اهتمامنا لكل من البنى المرآوية (التضعيفات، التماثلات، الأطر، الإرصاد mise en abyme(2)) والفكر والوعي والتأمّل، والمعرفة المصاحبة للفعل. الميتارواية هي في واقع الأمر روايةٌ انعكاسية، ليس فقط بمعنى احتوائها على الصور المرآوية، إنّما أيضاً بمعنى أن هذه الانعكاسات المرآوية mirrorings والبني الانعكاسية تستخدم كنوع من التأمل في طبيعة الرواية. يعرِّف ولتر الرواية ذاتية الوعي بوصفها "رواية تزهو بانتظام بوضعها الخاص كعملٍ فني، ومن ثم، تسبر العلاقة الإشكالية بين العمل الفني الذي يبدو واقعياً والواقع"(3).

سوى أن هذا التعريف للميتارواية تعريفٌ نصيُ التمركز: إنه يستبعد ظواهر انعكاسية عدّة في العملية الأدبية. وبهذا يمكن تحديد الميتارواية أيضاً بوصفها طريقة في القراءة. القراءة "الانعكاسية" للنصوص تعدّ أنموذجاً paradigm نقدياً يزودنا بطريقة جديدة لاستكشاف المعنى في الأعمال الأدبية، واستخراج بني المعنى التي يمكن أن تكون آلية لا يخطط لها الكاتب عمداً، ولكن يصل إليها القارئ بالأحرى من خلال اللعب التلقائي للمعنى أو التفاعل بين الكتابة والقراءة.

تتحدى الميتارواية فرضية نقدية سائدة مفادها أن العمل يكون صامتاً بالنسبة لنفسه، بانتظار الناقد الذي يؤوله. يكون العمل الميتاروائي في الغالب واضحاً بما يكفي بالنسبة لأهدافه وتقنيته. إنه لا يقوم بنقد المواضعات الأدبية السابقة عليه فحسب (كل الأدب يفعل هذا إلى حد ما)، لكنه يقوم أيضاً بنقد مواضعاته الخاصة. يشترك كل الفن المعاصر في هذا الموقف الذاتي الوعي من الماضي، هذا القلق الذي يمتح من فوات وقته. يجادل جوسيبوفيشي Josipovici "ليست هناك طريقة أفضل لتحديد منجز بيكاسو وسترافنسكي أو إليوت من القول بأنه استكشاف لكلٍ من الوسط الذي يعملون فيه والاستكشاف التقليدي لهذا الوسط"(4). ربما يكون استكشاف الفنان لإمكانيات الفن الخاصية الرئيسة للقرن العشرين: ليس من المدهش أن يكون هؤلاء المستكشفون قد قاموا بانتهاك العديد من الحدود وبلغوا العديد من النهايات المسدودة. إن نمذجة هتشيون للحيل الانعكاسية المتضمنة في مختاراتنا، مثال طيب للمقاربة البنيوية للانعكاسية.

لقد تمت مساءلة وتطوير الاهتمام البنيوي بالنصوص الانعكاسية في الوقت ذاته بواسطة المدرسة التفكيكية. وعموماً، سوف تقتفي أية قراءة تفكيكية لأحد النصوص (أي نص) أَثَر إخراجه staging لميتافيزيقاه الخاصة فقط لتقويضها بإظهار كيف يؤدي ذلك إلى التناقض contradiction

---

(1) ROBERT ALTER, Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre (Berkeley: University of Claifornia press, 1975).

(2) See LUCIEN DÄLLENBACH, the Mirror in the Text (1977) trans. Jeremy Whiteley and emma Hughes (Oxford: Polity press, 1989).

(3) ALTER, Partial Magic, p. x.

(4) GABRIEL JOSIPOVICI, The World and the Book: A Study of Modern Fiction (Standford: Standford university press, 1971), p. Xiv.

والمفارقة paradox والمعضلة aporia. أي، كيف ينجز النص تفكيكه الذاتي. وتتسم مناقشة هيليس ميللر في "الخط Line" بشيء من الطموح، إذ تحاول أن تقتفي أثر المعضلة التي تشكل أساس أي مصطلحات ناراتولوجية.

إن الميتاروايـة غالباً ما ترق إلى أن تكون فعلاً من أفعال نقد تقاليد سابقة بسبب ارتباطاتها بالباروديا والوعي الذاتي. ولا يمكن فصل مناقشة الانعكاسية؛ بالتالي، عن فكرة التناص intertextuality، التي تؤكّد نظريتها بأنه ليس هناك نص يوجد بوصفه كلاً مستقلاً ومكتفياً بذاته: تحدّد خبرة القارئ بنصوص أخرى شروطه وتأويله. وتفترض الأوصاف الكلاسيكية للحكي (أرسطو، هوراس) عادة أن يستخدم الشاعر، بوصفه صانع حبكة، قصصاً تقليدية بدلاً من أن يبتكر فعل العمل. لقد نُوقش بناء الحبكة تقليدياً ضمن سياق التحويلات التناصية، وهو ما يثبت أن الدراسات التناصية ليست خالصة الجدة. ومهما يكن من أمر، فإن جوليا كرستيفا هي التي صاغت المصطلح، الذي استمدته بدورها من عمل ميخائيل باختين حول اللسانيات الاجتماعية(1). لقد حدد باختين الذات والمجتمع على أساس علاقتهما الحوارية. يحدد الفرد واللغات الاجتماعية كلٌ منهما الآخر: أي خطاب فردي مخترق بخطابات اجتماعية (حالة يطلق عليها باختين "تعدد اللغات" heteroglossia). وتكون بعض صيغ الخطاب، مثل الرواية، مفتوحة بالذات على لعب الأصوات الأيديولوجية المتصارعة، ومن هنا تجيء الطبيعة "البوليفونية" للرواية عند باختين. إن التحليل المبني على التناص يؤدي من ثم إلى تحليل مواضعات الجنس وإلى الدراسات الأيديولوجية والثقافية.

ويمكن لنا، إجمالاً، أن نميز بضعة أنماط من العلاقة التناصية تبعاً لتلقي القارئ للعلاقات الموجودة بين نصٍ محدد، و:

1- نصوص أدبية أخرى. وترجع هذه المقاربة للدراسة التقليدية (التاريخية) للأدب المقارن، ودراسات المصدر والتأثير، التي يمكن إدماجها ضمن نموذج أكثر عمومية للعلاقات التناصية(2).

2- أعراف الجنس، أنساق الحوافز والحبكات، والنماذج العليا. عمل مثل عمل نورثروب فراي "تشريح النقد" يمكن قراءته الآن كدراسة تذكارية لأعراف الجنس التناصية(3).

3- خطابات اجتماعية أخرى وأعراف خطابية. لقد تطورت هذه المقاربة التي تدين بالكثير لباختين على وجه الخصوص بفضل ما بعد البنيوية المعاصرة، وفوق كل هذا، بفضل الماركسية الجديدة والمدارس النسوية.

---

(1) BAKHTIN, Dialogic Imagination; JULIA KRISTEVA, 'BaKHTIN, le mot, le dialogue et le roman' , Critique 239 (1967): 438-65.

(2) GENETTE, Introduction à l'architexte (Paris: Editions du Seuil, 1979).

(3) FRYE, Anatomy of Criticism.

4- التعليق النقدي على النص (الذي تندمج فيه غالباً الانماط من 1، 2، 3). إن أكثر التحليلات تعقيداً التي تنتمي لهذا النمط من التناص قد تم النهوض بها على يد المنظرين التأويلين المعاصرين (التفكيكيين، ومنظري استجابة القارئ، إلخ) الذين تشككوا دائماً على نحو منتظم في العلاقة بين النص وقراءاته التالية.

السرديات التطبيقية

وندرج تحت هذا العنوان نظريات تصوغ العلاقات بين الحكي والمجتمع والتاريخ والأيديولوجيا. ففي الوقت الذي تُعدّ فيه السرديات عادة مقاربة داخلية للأدب، يمكن، من منظور أوسع، إدراك علاقة بين دراسة بنية الحكي والمقاربات الخارجية للأدب، تحدد علاقاته بالتاريخ، والبنى الإجتماعية، والمؤسسات والظواهر الثقافية عموماً. وتوجد الكثير من المدارس المختلفة للنقد الثقافي: الفَيْبَرِيَّة Weberian، الماركسية، الفوكويَّة، الدراسات الجنسية gender، والدراسات متعددة الثقافات. وتستخدم كل هذه المدارس بطريقة أو بأخرى مفهوم الأيديولوجيا كأداةٍ نقدية. إن الأيديولوجيا مصطلح مُشكِل، من حيث يعتمد تعريفه جزئياً على أيديولوجيا الشخص الذي يحدده. التعريف الماركسي للأيديولوجيا يفهمها باعتبارها وعياً زائفاً، مجموعة من تمثيلات البنية الفوقية التي تحاول أن تديم الحال على ما هو عليه. لقد كانت الأيديولوجيا من ثم مفهوماً معارضاً للوصف الاجتماعي العلمي الذي قدمته الماركسية. وتصورت المقاربات التي أتت بعد ذلك (التي بدأت من داخل الماركسية ذاتها في عمل باختين) الأيديولوجيا بوصفها شبكة ضرورية من التمثيلات السيميوطيقية: ليس بإمكاننا الدخول إلى الواقع بأيديولوجيا مباشرة. والنتيجة الطبيعية لهذه النظرة هي أن الأيديولوجيا ليست جوهراً لشيء نعثر عليه في النص، وإنما هي بالأحرى وظيفة علاقية بين النصو القارئ.

يفسّر إيان وات Ian Watt في كتابه "نشأة الرواية" The Rise of the Novel نشأة الرواية على أساس التغيرات الأيديولوجية التي أحدثتها سيطرة البورجوازية في القرن الثامن عشر، ويربط التغير الاجتماعي لهذه العناصر البنيوية مثل الدقة المتزايدة في وصف الشخصية الفردية، بالخلفيات الاجتماعية المتعينة وظروف الحبكة التي أسست الواقعية كصيغةٍ للتمثيل.

لقد درس النقاد الماركسيون الوظيفة الأيديولوجية للأنواع الحكائية في التمثيل الذاتي للطبقات الاجتماعية باعتبارها تجلٍ أيديولوجي للصراعات الاجتماعية. وفي هذا الصدد، يمكن أن نميز عمل فردريك جيمسون في الحكي من بين أعمال أخرى(1). يدمج جيمسون ويعيد تأويل السرديات البنيوية لكي يدرس الحكي بوصفه "فعلاً رمزياً اجتماعياً"، واستجابة خيالية (ومحفزة أيديولوجياً) للصراع الطبقي. فالحكي، بالنسبة إليه، هو المبدأ الأساس المُبَنْيَن للتعبير عن الرغبة فضلاً عن التعبير عن التمثيلات الثقافية.

---

(1) FREDRIC JAMESON, The Political Unconscious: Narrative as a socially Symbolic act (Ithaca, NY: Cornell University press, 1981).

إن مسألة الحكي والرغبة تعد كذلك مركزيةً بالنسبة للمقاربات النفستحليلية. لقد دشن فرويد نفسه الدراسة النفستحليلية لوظائف الحكي. فيحلل في "كتابٌ مبدعون وحلم اليقظة" Creative Writers and Daydreaming وظيفة البطل ووظيفة وجهة النظر بوصفهما استيهامات للقوة والرغبة، كما يحلل أيضاً الأعمال الفردية(1). ولكن ربما كان إسهامه الرئيس في تحليل الحكي يتسم بعدم المباشرة: إنه يتصور السيرورة الكلية لتطور النفس وكذلك سيرورة العلاج النفستحليلي، بوصفهما مبنيين حكائياً. ولقد بنى عدداً لا حصر له من النقاد فوق استبصارات فرويد بطرق وثيقة الصلة بالتحليل الناراتولوجي. وتعد مقالة بيتر بروكس "القراءة من أجل الحبكة" Reading for the Plot (1984) مثالاً للالتقاء الذي حدث في الوقت الراهن بين نقد استجابة القارئ ما بعد البنيوي والتحليل النفسي.

وإحدى المقاربات الخارجية الأخرى للحكي هي الدراسات الجنسية gender، التي كان النقد النسوي من دون ريب أكثرها تأثيراً. هناك مجموعة هائلة من المقاربات النسوية للأدب، ولقد قدم معظمها إسهامات دالة في مجال تحليل الحكي. لقد كان للتحليل النسوي لبنية الجنس gender آثار بعيدة المدى على دراسة التأليف، وتمثيل الشخصية وبنى الحبكة. وتضم بعض الأعمال الرئيسة في هذا السياق "السياسة الجنسية" Sexual Politics لـ كيت ميلليت (1969)، و"الأدبيات Literary Women لـ إلين موريس Ellen Mores (1976)، وعمل ساندرا.م. جيلبرت وسوزان جوبار Susan Gübar " المرأة المجنونة في العلّيّة"The Madwoman in the Attice (1979)(2). وقد أوضح النقاد النسويون أيضاً بأن الإيهام السردي verisimilitude والتماسك المنطقي مقولتان مشروطتان جنسياً(3)، وأدانوا الأيديولوجيا البطرياركية الملازمة لأنساق الحبكة، والمواقف السلطوية الضمنية والقراء الضمنيين داعين إلى "قارئ مقاوم" (فيترلي Fetterely). إن مقالة ترسا دي لوريتيس Teresa de Lauretis "أليس لا" Alice doesn't (1984) تطوّر الكثير من هذه الآراء من منظور التحليل النفسي ما بعد البنيوي، وتطبقها على دراسة الحكي السينمائي.

---

(1) FREUD, 'Creative Writers and Daydreaming' (1908) in Adams (ed.), Critical theory since Plato, pp. 749-53, and Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva (Leipzig: Hellen, 1907).

(2) KATE MILLETT, Sexual Politics (1969; London: Virago, 1977); EllEN MOERS, Literary women: the Great Writers (Garden City, NY: Doubleday, 1976); SANDRA M. GILBERT and SUSAN GUBAR, The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination (New Haven: Yale University press, 1979).

(3) See, for instance, JUDITH FETTERLEY, The Resisting Reader: A Feminist Approach to American fiction (Bloomington: Indiana University press, 1978); NANCY K. MILLER, Subject to change: Reading Feminist Writing (New York: Columbia University press, 1988).

وهناك توسعات دالة أخرى أو استخدامات لا حصر لها للسرديات في عدد من التخصصات. ويمكن العثور على تنوع فلسفي للسرديات في عمل بول ريكور(1). يطوّر ريكور، وهو كاتب يعمل ضمن تقليد الهرمنيوطيقا الفلسفية التي دشنها كِتاب "الكينونة والزمان" Sein und Zeit لهيدغر، فكره كنقدٍ للمقاربات العقلانية الحديثة مثل الفينومينولوجيا والبنيوية. ويصر على أن الأسطورة ظاهرةٌ زمنيةٌ بالأساس، ولا يمكن اختزالها إلى نواة دلالية matrix كما يجادل ليفي شتراوس. إنه ينظر إلى التنظيم الحكائي بوصفه خبرة إنسانية أساسية، طريقة لبنينة الوجود الإنساني في الزمن، وفتح إمكانية الفعل ذي المعنى. ويعد كتاب ريكور نموذجاً جيداً للسرديات المستخدمة في الهرمنيوطيقيات الفلسفية والدينية (المسيحية).

لقد كان على نظرية التاريخ دائماً أن تفسر قضايا التمثيل، على أن تضع في اعتبارها الحكي كمشكلة مركزية. ويستبعد التاريخ الحداثي من حساباته معرفة العديد من الحقائق التي تظل غير قابلة للإدراك أو غير قابلة للترجمة يعزز التصور ما بعد الحداثي للتاريخ، الذي يصبح بناء على ذلك "مشكلة الماضي بوصفه عبئاً غير قابل للتمثيل"(2). وبناء عليه، تتصدّى النظرية المعاصرة للتاريخ إلى مساءلة إمكانية معرفة الماضي والوظيفة الأيديولوجية لكتابة التاريخ في انتقاء أحداث الماضي المحوة والمسجلة. إن التاريخ بالنسبة للتأويلات الحداثية، ليس نصاً على الإطلاق، إنّما هو بالأحرى فكرة يمكن الوصول إليها في الشكل النصي. وفي المقابل، شكّك المنظّرون ما بعد البنيويين للتاريخ مثل هايدن وايت أو دومينيك لاكابرا في صحة المقاربة الحداثية(3). وطبقاً لمنظورهم ما بعد الحداثي، يكون المعنى التاريخي هو محصلة الوحدة المعقدة للفكرة، الغلاف النصي، المحتوى والشكل، بحيث تكون دراسة الواقع هي فقط تحليل الشكل النصي الذي يتخذه الواقع عندما تفهمه الذوات. يدرس هايدن وايت في "فيما وراء التاريخ" (1973) Metahistory على سبيل المثال، تقنيات الكتابة التاريخية بوصفها نسخاً لحبكات أدبية وأسطورية. ويعد مقاله (الذي تتضمنه مختاراتنا) أيضاً نموذجاً جيداً لاستخدام التحليل البنيوي للحكي في الكتابة التاريخية.

(1) PAUL RICŒur, Time and Narrative, vol. 1 (1983) trans. Kathleen Mclaughlin and David Pellauer; vol. 2 (1984) trans.Kathleen Mclaughlin and David Pellauer; vol. 3 (1985) trans. Kathleen Blamey and David Pellauer (Chicago: University of Chicago press, 1984, 1986, 1988).

(2) DIANE ELAM, Romancing the Postmodern (London: Routledge, 1992), p. 68.

(3) WHITE, Metahistory and The Content of the form: Narrative Discourse and Historical Representation (Baltimore:Johns Hopkins University press, 1987): DOMINICK LACAPRA, History and Criticism (Ithaca, NY: Cornell University press, 1985) and History, Politics, and the Novel (Ithaca, Ny: Cornell University press, 1987).

خاتمـة

يظل هناك الكثير مما يمكن قوله حول التطورات الممكنة للسرديات، لأن الحكي، كما حاولنا أن نبين، ظاهرة معقدة، يسمح تحليلها بعدد لا نهائي من المنظورات. وقد يجادل الكثير من النقاد بأن السرديات ينبغي أن تُفهم باعتبارها تشير كليةً إلى التحليل الشكلاني والبنيوي. إن بعض النقاد يتصورون الحكي كمصطلحٍ شامل، نقطة التقاء للعديد من المقاربات الحكائية من وجهة نظر مجموعة من التخصصات: التاريخ، الأنثروبولوجيا، علم النفس، علم المعرفة، الفلسفة الهرمنيوطيقية، النقد الأيديولوجي، إلخ. وفي هذه المقدمة، حاولنا أن نرسم صورة عامة مسهبة للتصور النظري والتاريخي لنظرية الحكي. وفي اختيارنا للنصوص، حاولنا عمداً أن نتبع معايير أكثر تقييداً. أولاً، لقد اقتصرنا على تضمين مختاراتنا نصوصاً تبدأ بعام 1950 فصاعداً. ثانياً، إن متن المختارات مؤسس على السرديات البنيوية، على الرغم من أننا أيضاً أدخلنا بعض نماذج للمقاربات النظرية المؤثرة للسرديات بالمعنى الأوسع للكلمة. ونحن نعلم مع ذلك، بأن السرود المختلفة للسرديات التي نقترحها في المقدمة ومحتويات هذا الكتاب، لا تعدو أن تكون مجرد اثنتان فقط من الحبكات العديدة الممكنة في حديقة متشعبة الممرات.

القسم الأول

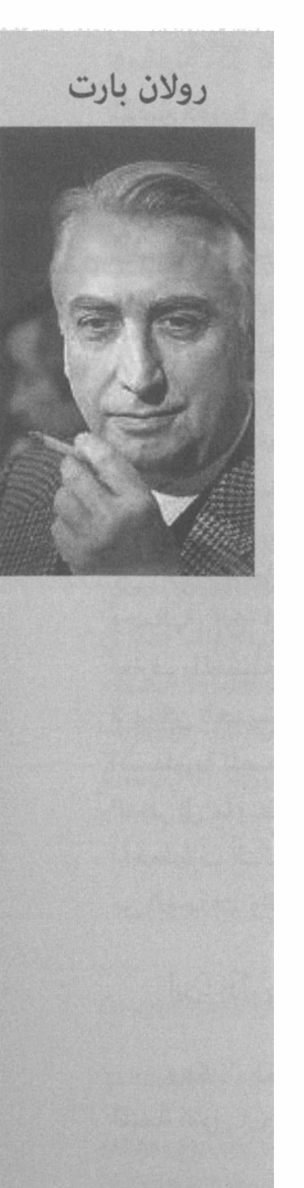
بنية الحكي:

الفابولا (المتن الحكائي)

1

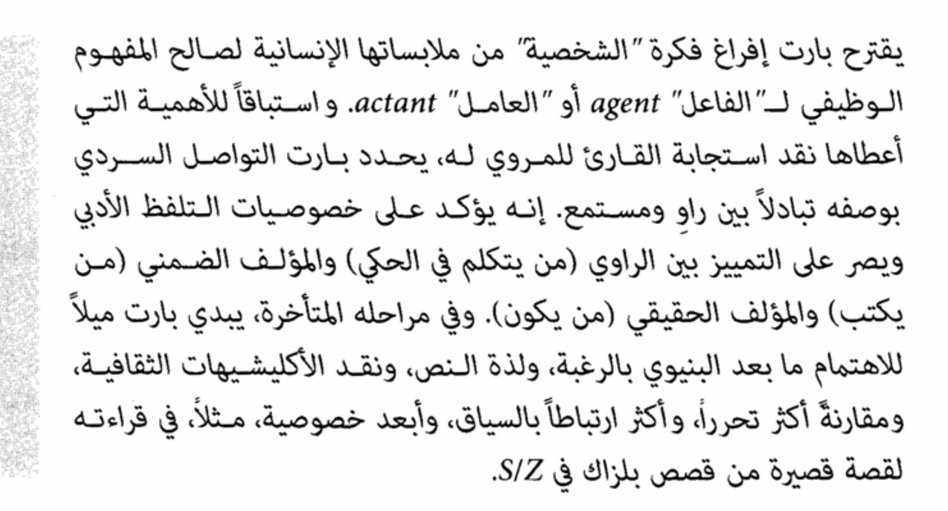
مقدمة في التحليل البنيوي للحكي

رولان بارت



نشر هذا المقال- بالأساس- كمقدمة للعدد الثامن من مجلة "تواصلات" *Communications*، و هو العدد الذي يمكن أن يُعَدْ أبرز أعداد المجلة الفرنسية الفاتحة للآفاق، التي تعدّ على وجه العموم مانيفستو المدرسة البنيوية الفرنسية. تضمن هذا العدد، الذي كُرس بأكمله للتحليل البنيوي للحكي، مقالات كتبها أ. ج. غريماس، وكلود بريمون، وكرستيان ميتز، وتزفيتان تودوروف وجيرار جينيت. ويدين هؤلاء الكتاب بعملهم السيميولوجي للعديد من المصادر: اللسانيات البنيوية، مدرسة براغ، الشكلانية الروسية، الأنثروبولوجيا البنيوية، إلخ. إلا أن تأثرهم المباشر كان بعمل فلاديمير بروب "مورفولوجيا الحكاية الشعبية" *Morphology of the Folktale(1928)* و"الأنثروبولوجيا البنيوية" *Structural Anthropology (1958)* لليفي شتراوس.

ويقترح رولان بارت، في مقاله التقديمي، نموذجه الاستنباطي للتحليل البنيوي للحكي على مستوى الخطاب، متتبعاً عن قرب، نموذج اللسانيات التوليدية. كان بارت، الذي رفض كل أنواع المقاربات الموضوعاتية، يهدف إلى بناء "نحو وظيفي" قادر من ناحية نظرية على تفسير كل نمط مدرك من أنماط الحكي. لقد أسس نموذجه على تصور بروب لـ"الوظيفة" *function* بوصفها الوحدة البنيوية التي تحكم منطق إمكانيات الحكي، والكشف عن الأفعال التي تنجزها الشخصيات، والعلاقات بينها، ويتفوق نموذج بارت على نموذج بروب من حيث إنه يقدّم مفاهيم "مستوى الوصف" ومبدأ الاندماج الرأسي (التراتبي) للمقتضيات السردية *narrative instances* التي تسبق المقتضيات السردية عند جينيت وبال. ويجادل بارت أيضاً بأن التصنيف التقليدي لأنماط الشخصية لم يكن مقنعاً لاعتماده المفرط على منح الامتياز لنوع معين من الشخصية (الذات) *subject*. واتساقاً مع تودوروف وغريماس،


يقترح بارت إفراغ فكرة "الشخصية" من ملابساتها الإنسانية لصالح المفهوم الوظيفي لـ"الفاعل" *agent* أو "العامل" *actant*. واستباقاً للأهمية التي أعطاها نقد استجابة القارئ للمروي له، يحدد بارت التواصل السردي بوصفه تبادلاً بين راوٍ ومستمع. إنه يؤكد على خصوصيات التلفظ الأدبي ويصر على التمييز بين الراوي (من يتكلم في الحكي) والمؤلف الضمني (من يكتب) والمؤلف الحقيقي (من يكون). وفي مراحله المتأخرة، يبدي بارت ميلاً للاهتمام ما بعد البنيوي بالرغبة، ولذة النص، ونقد الأكليشيهات الثقافية، ومقارنةً أكثر تحرراً، وأكثر ارتباطاً بالسياق، وأبعد خصوصية، مثلاً، في قراءته لقصة قصيرة من قصص بلزاك في *S/Z*.

إن أنواع الحكي في العالم لا حصر لها... ويمكن نقلها بالعديد من أشكال اللغة: المنطوقة والمكتوبة، الصور الثابتة أو المتحركة، لغة الإيماء، أو خليط منظم من كل هذه الأشكال. للحكي وجود في الأسطورة وفي الخرافة، في حكاية الحيوان، والأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والتراجيديا، والدراما، والكوميديا، والبانتوميم، والتصوير (تأمّل لوحة "القديسة أورسولا" لكارباشيو)، والنقش على زجاج النوافذ، والسينما والرسوم الهزلية، والمواد الإخبارية، والمحادثة. وتحت هذا التنوع اللانهائي للأشكال، يوجد الحكي، فضلاً عن ذلك، في كل العصور وكل الأمكنة وكل المجتمعات... والحكي، من دون اعتبار لأدب جيد وأدب رديء، عالمي، عبر تاريخي، وعبر ثقافي: إنه موجود، بالضبط مثل الحياة ذاتها.

وإزاء لا نهائية الحكي هذه، وتعدد وجهات النظر- تاريخية، وسايكولوجية، واجتماعية، وعرفية، وجمالية، إلخ- التي يمكن تناوله من خلالها...، علَّمنا الشكلانيون الروس، وبروب، وليفي شتراوس، أن نعترف بالمعضلة التالية: إما إن يكون الحكي مجموعة من الأحداث الاعتباطية، وفي مثل هذه الحالة، لا يمكن الحديث عنه إلا بالرجوع إلى فن راوي القصة (فن المؤلف)، وموهبته أو عبقريته- كل الأشكال الأسطورية للصدفة- وإما إن الحكي يشترك مع محكيات أخرى في بنية مشتركة قابلة للتحليل، من دون النظر إلى ما يتطلبه تشكيلها من صبر. إن هناك عالماً من الاختلاف بين أعقد الأشكال اعتباطية، وأكثر المخططات التأليفية بساطةً. ومن المستحيل أن نؤلّف (ننتج) حكياً من دون الرجوع إلى نظام ضمني من الوحدات والقواعد.

أين؛ إذاً، يمكننا أن نبحث عن بني الحكي؟ في المحكيات ذاتها من دون ريب.

وهكذا، لكي نصف ونصنِّف العدد اللانهائي من المحكيات، فإننا نحتاج إلى "نظريةٍ"، وتكون المهمة الأولى إيجاد هذه النظرية، والشروع في تحديدها. ويمكن لهذه النظرية أن تبدأ تطوّرها إلى حد

كبير، إذا بدأنا من نموذج يكون قادراً على تزويدها بمصطلحاتها الأولية ومبادئها. وفي الوضع الراهن للبحث، يبدو من المعقول، اتخاذ اللسانياتت ذاتها نموذجاً مؤسِساً للتحليل البنيوي للحكي(1).

I. لغة الحكي

1- ما بَعد الجُملة

تقف اللسانيات كما نعرف عند حدود الجملة، والجملة هي آخر وحدةٍ تقع ضمن نطاقها.

ومع ذلك، فمن الواضح أن الخطابَ نَفسه (بوصفه مجموعة من الجمل) مُنظَّمٌ، وأن بالإمكان النظر إليه وفق هذا التنظيم بوصفه رسالة تنتمي للغةٍ أخرى، رسالة تعمل على مستوى أعلى من مستوى لغة اللسانيات(2). ولأمدٍ طويل، حملت لسانيات الخطاب هذه اسماً مجيداً، هو البلاغة. ولقد أصبح من الضروري حديثاً، ونتيجة لحركة تاريخية معقّدة، انتقلت بها البلاغة إلى الآداب الجميلة، وانفصلت بسببها الأخيرة عن دراسة اللغة، تناول المشكلة من جديد. وما يزال أمام لسانيات الخطاب الجديدة مجال للتطور، غير أنه تم على الأقل، التسليم بوجودها من طرف اللسانيين أنفسهم(3). ولا تخلو هذه الحقيقة الأخيرة من مغزى، لأنه، على الرغم من أن الخطاب يشكِّل موضوعاً مستقلاً، فإن من المتعين دراسته وفقاً للسانيات.

يشترك الحكي مع الجملة بنيوياً في خصائصها، من دون أن يُختزل أبداً لمجموع الجمل التي تشكِّله. فالحكي جملةٌ طويلة، بالضبط مثلما تكون كل جملة تقريرية على نحوٍ ما، المخطط التقريبي لحكي قصير. وعلى الرغم من احتواء الحكي على دوال مختلفة (غالباً ما تكون غاية في التعقيد) فإننا نعثر في الحكي الموسَّع والمحوَّل تناسبياً، على المقولات اللفظية الأساسية: الأزمنة، الجهات aspects، الصيغ، الضمائر. وفوق ذلك، يخضع "الفاعلين" أنفسهم طواعية- في تعارضهم مع المحمولات اللفظية- لنموذج الجملة... إن اللغة لا تتوقف أبداً عن مصاحبة الخطاب، توجه إليه مرآة بنيته. ألا يصطنع الأدب، ولا سيما في الوقت الراهن، لغة تتفق وشروط اللغة ذاتها؟

---

(1) ولكن ليس الزاميا: انظر CLAUDE BREMOND, La logique des possibles narratifs' ,Communications 8 (1966).

(2) وغني عن القول، كما لاحظ جاكسون، أن بين الجملة وما يقع خلف الجملة، يوجد تحول Shift: إن الربط المتناسق Coordination على سبيل المثال، يمكن ان يعمل متجاوزاً حدود الجملة.

(3) انظر بصفة خاصة: EMILE BENVENISTE, problèmes de linguistique générale (PARIS:1966)[PROBLEMS of General linguistics (Coral Gables, Fla:1971)], Chapter 10; Z.s. HARRIS, Discourse Analysis' Language 28 (1952): 18-23, 474-94; N.Ruwet, 'Analyse, structurale d'un poème français', Liguistics 3 (1964): 62-83.

2- مستويات المعنى

لقد زوّدت اللسانيات منذ البداية، التحليل البنيوي للحكي بمفهوم محدد يسمح لنا، بعد أن يكشف مباشرة عما هو أساس في كل نظام للمعنى، هو تنظيمه تحديداً، بإظهار كيف أن الحكي ليس مجرد مجموعة من الجمل، كما يسمح لنا كذلك بتصنيف العدد الهائل من العناصر التي تؤلف حكياً ما؛ هذا المفهوم هو مفهوم مستوى الوصف.

وبالإمكان وصف الجملة، لسانياً، على مستويات عدّة (صوتية، فونولوجية، نحوية، سياقية)، وتخضع هذه المستويات لعلاقة تراتبية، لأنه، في الوقت الذي يكون فيه لكل مستوي من هذه المستويات وحداته، وعلاقاته، (ومن هنا تنشأ الحاجة لوصفٍ مستقل لكل مستوى على حدة)، فإن من المستحيل على أيٍّ من هذه المستويات أن ينتج معنىً بمفرده. تتخذ أي وحدة من مستوى خاص معناها فقط من خلال قدرتها على الاندماج في وحدة من مستوى أعلى؛ إن الفونيم (الوحدة الصوتية)، على الرغم من إمكانية وصفه، لا يحمل أي معنى بذاته: إنه يسهم في المعنى فقط عندما يندمج في كلمة، ويتوجب على الكلمة بدورها أن تندمج في جملة(1). إن نظرية المستويات (كما وصفها بنفنيست) تمنحنا نوعين من العلاقات: توزيعية (إذا كانت العلاقات تنتمي لنفس المستوى) وإدماجية (إذا أمكن الإمساك بها بالانتقال من مستوى إلى المستوى الذي يليه)؛ وبالتالي، لا تكفي العلاقات التوزيعية وحدها لتعليل المعنى. ولكي نقيم تحليلاً بنيوياً، فإن من الضروري بدايةً، أن نميز عدة مستويات أو مقتضيات للوصف، ونضع هذه المقتضيات ضمن منظور تراتبي (إدماجي).

إن المستويات بمثابة عمليات إجرائية(2)، ولذلك فإن من الطبيعي أن تميل اللسانيات، في أثناء تقدمها، لتكثير هذه المستويات. ومن ثمَّ، فإن تحليل الخطاب لا يمكنه عندئذ الاشتغال إلا على مستويات أولية. لقد عيَّنت البلاغة، على طريقتها الخاصة، مستويين على الأقل، لوصف الخطاب: المستوى "التركيبي" disposition ومستوى "الأداء" elocution(3). وفي الوقت الراهن أشار ليفي شتراوس في تحليله للأسطورة، إلى أن الوحدات المكوِّنة للخطاب الأسطوري (الميثيمات) تكتسب المعنى فقط لأنها تتجمع في رزم، ولأن هذه الرزم ذاتها تأتلف معاً(4). ويقترح تزفيتان تودوروف، الذي يحاول إحياء التمييز الذي أقامه الشكلانيون الروس، العملَ على مستويين كبيرين، ينقسمان بدورهما: القصة story (الدليل argument) التي تَضُمُّ مبدأ للأفعال و"تركيباً" للشخصيات، والخطاب

---

(1) إن الذي اقترح مستويات الإدماج هو مدرسة براغ (Vid. J. VAchek, A prague School Reader in Linguistics (Bloomington, Ind.: 1964), p.468) ولقد تبنى الفكرة العديد من اللغوين منذ ذلك الحين. إن بنفنيست هو في رأيي الذي قدم أكثر التحليلات ألمعية في هذا الاتجاه.Problèmes, Chapter 10.

(2) يمكن اعتبار المستوى، بلغةٍ غامضةٍ بعض الشيء نظاماً من الرموز والقواعد، إلخ، يستخدم لتمثيل المنطوق. E.BACH, An Introduction to Transformational Grammars (NEW YORK: 1964), p.57.

(3) الجزء الثالث من البلاغة inventio لا يهتم باللغة- لقد كان يعالج res وليس verba.

(4) CLAUDE LEVI-STRAUSS, Anthropologie structurale (paris:1958), p. 233. Structural Anthropology (NEW York and london: 1963), p.211.

discourse، الذي يضم الأزمنة والمظاهر، وصيغ السرد(1). ولكن، مع أن مستويات عديدة قد اقترحت، ومهما يكن التحديد الذي أعطى لها، فليس هناك شك في أن الحكي هو تراتب من المقتضيات. إن فهم أحد المحكيات، ليس مجرد تتبع مسار القصة، وإنما يتوقف أيضاً على التعرف على بنائها على شكل طبقات، وعلى إسقاط التسلسل الأفقي لخيط الحكي، على محور رأسي ضمني: أن تقرأ (تستمع إلى) حكاية، لا يعني فقط الانتقال من كلمة إلى الكلمة التي تليها، وإنما يعني أيضاً الانتقال من مستوى إلى مستوى آخر.

ويُقترح تمييزٌ بين ثلاثة مستويات للوصف في العمل الحكائي: مستوى "الوظائف" functions (بالمعنى الذي تأخذه هذه الكلمة عند بروب وبريمون)، ومستوى "الأفعال" actions (بالمعنى الذي تتخذه هذه الكلمة عند غريماس عندما يتحدث عن الشخصيات كـ"عوامل" actants، ومستوى "السرد" narration الذي يعادل تقريباً مستوى "الخطاب" discourse عند تودوروف). وترتبط هذه المستويات معاً وفقاً لصيغة اندماجية تصاعدية: إن للوظيفة معنى فقط على قدر ما تشغل مكاناً في الفعل العام لأحد العوامل، ويتلقى هذا الفعل بدوره معناه النهائي من حقيقة أنه يُروى، ويخضع لخطاب يمتلك شفراته الخاصة.

II. الوظائف

1- تحديد الوحدات

وإذ إن أي نظام هو تأليف من الوحدات المعروفة الفئات، فإن أول مهمة هي أن نقسم الحكي ونحدد مقاطع الخطاب الحكائي التي يمكن توزيعها إلى عدد محدد من الفئات. إن علينا باختصار، أن نحدد أصغر الوحدات.

وبموجب المنظور الإدماجي الذي وصفناه من قبل، فإن التحليل لا يمكن أن يكتفي بتحديد توزيعي محض للوحدات. ومن البداية يتعين أن يكون المعنى هو معيار الوحدة: إن الطبيعة الوظيفية لمقاطع معينة في القصة هي التي تصنع منها وحدات- ومن هنا يمنح اسم "وظائف" functions لهذه الوحدات. ومنذ الشكلانيين الروس(2)، يُنظر للوحدة بوصفها أي مقطع من مقاطع القصة يمكن

---

(1) انظر، (T. TODOROV, 'Les catégories du récit littérairé', Communications 8 (1966). [يمكن الحصول على عمل تودوروف في الحكي حالياً بسهولة في مجلدين هما Littérature et signification (paris:1967); poétique de la prose (paris:1972). وللحصول على وصف مختصر باللغة الانجليزية انظر , ' structural analysis of narrative ' [Novel 1/3 (1969): 70-6

(2) انظر على وجه الخصوص، 'Thématique' (1925), in Théorie de la lillérature, ed. T. Todorov (paris: 1965), pp.263-307. وبعد ذلك عرف بروب "الوظيفة" Function بوصفها "عمل تتحدد دلالته في مجرى الأحداث" ، Morphology of the folktale (Austin, Tex. and london:1968), p.21.

النظر إليه كتعبير عن تعالقٍ ما. إن جوهر الوظيفة هو، إذا جاز القول، البذرة التي يبذرها في الحكي، غرس عنصر سينضج فيما بعد، إما على نفس المستوى أو في مستوى آخر.

هل يمكن النظر إلى كل شيء في الحكي بوصفه وظيفياً؟ وهل لكل شيء فيه، بما في ذلك أدق التفصيلات، معنى؟ هل يمكن للحكي أن ينقسم كله إلى وحدات وظيفية؟ إن الحكي لا يمكن أن يتألف مطلقاً من أي شيء آخر سوى الوظائف: كل شيء في الحكي يدل، ولو بدرجات مختلفة، وهذا أمر لا علاقة له بالفن (من جانب الراوي) وإنما هو مسألة بنية. إن كل ما يشار إليه ضمن الخطاب يكون؛ تحديداً، جديراً بالذكر. وإذا أردنا أن نعبر عن هذه المسألة بطريقة أخرى، أمكن القول بأن الفن لا يعرف الضوضاء (على الوجه الذي يستخدم به المصطلح في نظرية الإعلام)(1).

إن الوظيفة، من وجهة نظر لسانية، هي بطبيعة الحال، وحدة محتوى: "ما تقوله" هو الذي يجعل من ملفوظٍ ما وحدة وظيفية، وليس الطريقة التي يقال بها. يمكن لهذا المدلول التأسيسي أن يكون له عدد من الدوال المختلفة التي تتسم عادة بأنها خادعة. فإذا أُخبرنا في "جولد فينجر" Gold Finger أن بوند رأى رجلاً في الخمسين من عمره، فإن هذه الوظيفة تضمر وظيفتين في آن واحد لهما قوة غير متكافئة: فمن جهة، يتم إدماج اسم الشخصية في وصف معين للرجل (جدواه بالنسبة لبقية القصة ليست منعدمة، ولكنها مبثوثة ومؤجلة)، بينما، من جانب آخر، يكون المدلول المباشر للملفوظ هو أن بوند لا يعرف محاوره المنتظر، وتتضمن الوحدة من ثم تعالقاً قوياً (بداية تهديد وضرورة إرساء هوية الرجل).

إن الوظائف سوف تُمثَّل أحياناً بوحدات أعلى من الجملة (مجموعة من الكلمات ذات أطوال متفاوتة، صعوداً إلى العمل في كلّيته؛ وفي أحيان أخرى بوحدات أدنى (تركيب، كلمة، بل وحتى، داخل الكلمة نفسها، بعض العناصر الأدبية فقط). فعندما يتم إخبارنا بأن جرس التليفون قد دق في أثناء نوبة العمل الليلية في مقر العمل الاستخباري السري "رفع بوند إحدى السماعات الأربع"، فإن المونيم (الوحدة المعجمية) "أربعة"، يشكّل في حد ذاته وحدة وظيفية، تشير لمفهوم ضروري للقصة (مفهوم التكنولوجيا البيروقراطية المتقدمة جداً). وفي الحقيقة، لا تكون الوحدة الحكائية في هذه الحالة هي الوحدة اللسانية (الكلمة)، وإنّما مجرّد قيمتها الإيحائية (لسانياً، كلمة/ أربعة/ لا تعني "أربعة" أبداً)، الأمر الذي يفسّر كيف يمكن أن تكون بعض الوحدات الوظيفية أقصر من الجملة من دون أن تتوقف عن انتمائها لنظام الخطاب: هذه الوحدات تتجاوز الجملة، غير أنها تظل مادياً، أقصر، ولكنها تتجاوز المستوى التعييني الذي ينتمي، شأنه شأن الجملة، لمجال اللسانيات، بالمعنى الضيق للكلمة.

---

(1) هذا ما يميز اللغة عن "الحياة". إن الحياة لا تعرف سوى أشكال التواصل المضببة fuzzy؛ إن الضبابية (التي لا يمكن رؤية ما يقع خلفها، يمكن العثور عليها في الفن، ولكن الفن يفعل ذلك كعنصر مشفر (في Wattean على سبيل المثال) ومع ذلك، فإن هذه الضبابية غير معروفة في الشفرة المكتوبة: إن الكتابة بيِّنَة على نحو لا مفر منه.

2- فئات الوحدات

يتعيّن على الوحدات الوظيفية أن تتوزع على عدد صغير من الفئات. فإذا كان علينا أن نحدد الفئات من دون اللجوء إلى مادة المحتوى (المادة السيكلوجية مثلاً) فإن من الضروري، مرة ثانية، أن نتأمّل المستويات المختلفة للمعنى: تتخذ بعض الوحدات كوحدات ملازمة له وحدات من المستوى نفسه، بينما يتطلّب إشباع الوحدات الأخرى تغييراً في المستويات، إذ نحصل في الحال على فئتين كبيرتين من الوظائف: توزيعية وإدماجية، تتطابق الأولى مع ما يدعوه بروب، ومن بعده بريمون (على وجه الخصوص) "الوظائف"، لكنها سوف تعامل هنا على نحوٍ أكثر تفصيلاً بكثير مما كان عليه الحال عند بروب وبريمون. وسوف نحتفظ بمصطلح "وظائف" لهذه الوحدات (على الرغم من كون الوحدات الأخرى وظيفية بالمثل) التي أصبح نموذج وصفها كلاسيكياً منذ تحليل توماتشفسكي. إن شراء مسدس يرتبط باللحظة التي سوف يستخدم فيها (فإذا لم يُستخدم، فسوف تنقلب الإشارة إلى علامة تردد، إلخ)... أما بالنسبة للوحدات الإدماجية، فإنها تتضمن كل "القرائن" indices (بالمعنى الواسع للكلمة)؛ الوحدة هنا تشير الآن، ليس إلى فعل تكميلي وناتج، إنّما إلى مفهوم متفاوت الانتشار، ضروري برغم ذلك، لمعنى القصة: قرائن سايكولوجية تتعلّق بالشخصيات، بيانات تتصل بهوياتهم، إشارات إلى "المناخ"، إلخ. ولا تكون العلاقة الآن بين الوحدة والمتعالق معها توزيعية (غالباً ما تشير بضعة قرائن لنفس المدلول، ولا يكون نظام ظهورها في الخطاب بالضرورة ذا صلة) وإنما تكون هذه العلاقة إدماجية. ولكي نفهم لأي شيء تصلح إشارة قرينية، تعين علينا الانتقال إلى مستوى أعلى (أفعال الشخصيات أو السرد)، لأنه في هذا المستوى فقط، تتّضح القرينة: إن قوة الآلة الإدارية التي تقف خلف بوند، التي يؤشر لها بعدد أجهزة التليفونات، لا تملك أي تأثير على متتالية الأفعال التي ينخرط فيها بوند في الرد على المكالمة، إنها تجد معناها فقط على مستوى النمذجة العامة للفاعلين (يقف بوند إلى جانب النظام)... تشمل الوظائف والقرائن؛ إذاً، تمييزاً كلاسيكياً آخر: للوظائف مترابطات كنائية، أما القرائن فتتضمن مترابطات استعارية، تتفق الأولى ووظيفة الفعل، وتتفق الثانية ووظيفة الكينونة(1).

هاتان الفئتان الرئيستان من الوحدات، الوظائف والقرائن، يمكن أن يتيحا بالفعل إقامة تصنيف معين للمحكيات. تكون بعض المحكيات وظيفية بشكل واضح (مثل الفولكلور)، بينما بعضها الآخر يكون شديد القرينية (مثل الروايات "السايكولوجية"). وبين هذين القطبين، تقع سلسلة كاملة من الأشكال الوسيطة تتكئ على التاريخ، والمجتمع، والجنس التعبيري. ولكن بمقدورنا أن نخطو خطوة أبعد. فضمن كل من الفئات الرئيسة، يمكن أن نحدّد في الحال فئتين من فئات الوحدات الحكائية. فإذا عدنا إلى فئة الوظائف، فإن وحداتها ليست كلها على القدر نفسه من الأهمية: يشكّل بعضها مفاصل حقيقة للحكي (أو جزء منه)، بينما يقوم بعضها الآخر بمجرد "ملء" الفضاء الحكائي الذي

(1) إن "الوظائف" لا يمكن اختزالها إلى أفعال (verbs)، أو مؤشرات للصفات (adjectives)، فهناك بعض الأفعال actions التأشيرية التي تمثل "علامات" للشخصية، أو المناخ، إلخ.

يفصل الوظائف المفصلية. وسوف نطلق على النوع الأول مصطلح "وظائف رئيسة" cardinal functions (أو "نوى" nuclei)، وعلى النوع الثاني، مراعاة لوظيفته التكميلية، مصطلح "وسائط" catalysers. ولكي تكون الوظيفة رئيسة، يكفي أن يفتح الفعل الذي تشير إليه (أو يُبقى أو يغلق) خياراً له نتيجة مباشرة على التطور التالي للقصة؛ باختصار، يدشن أو ينهي تردداً ما... وبين كل وظيفتين رئيستين، يكون من الممكن دائماً وجود علامات ثانوية تتجمع حول نواة أو أخرى من دون أن تغيِّر طبيعتها الاختيارية. إن الفضاء الواقع بين جرس التليفون ورد بوند يمكن أن يُملأ بمجموعة كاملة من الأحداث العرضية أو الأوصاف: يتحرك بوند باتجاه المكتب، يلتقط إحدى السماعات، يطفئ سيجارته، إلخ. إن هذه الوسائط ما تزال وظيفية، بقدر ما تدخل في تعالق مع إحدى النوى، سوى أن وظيفتها تكون مخففة، أحادية الجانب، وطفيلية. إنها مسألة وظيفية كرونولوجية خالصة (ما يتم وصفه هو ما يفصل بين لحظتين رئيستين للقصة)، بينما يُمنح الرابط بين وظيفتين رئيستين وظيفةً مزدوجة: تكون في ذات الوقت كرونولوجية ومنطقية. إن الوسائط، مجرد وحدات متتابعة، أما الوظائف الرئيسة، فمتتابعة ومنطقية معاً.

وحتى لو كانت الوسيطة زائدة عن الحاجة تماماً (بالنسبة لنواتها)، فإنها تشارك برغم ذلك في اقتصاد الرسالة، طالما أن ما يتم تدوينه يبدو دائماً جديراً بالذكر. توقظ الوسيطة من دون توقّف التوتّر الدلالي للخطاب، وتخبرنا من دون انقطاع بوجود معنى، أو بإمكانية وجود معنى في المستقبل. وهكذا، يكون للوسيطة، في التحليل الأخير، وظيفة ثابتة، تكونُ، إذا استخدمنا مصطلح جاكبسون، وظيفةً انتباهية: إنها تبقى على الاتصال بين الراوي والمرسل إليه. ومن غير الممكن إلغاء النواة، دون تحريفٍ للقصة، كما لا يمكن إلغاء الوسيطة من دون تحريفٍ للخطاب.

أما بالنسبة للفئة الرئيسة الأخرى من الوحدات، أي "القرائن"، وهي فئة إدماجية، فإن وحداتها تشترك في إمكانية تشبعها (اكتمالها) فقط على مستوى الشخصيات أو على مستوى السرد narration. إنها؛ من ثم، جزءٌ من علاقة ثابتة(1)، يكون طرفها الثاني- الضمني- متصلاً، وممتداً، يتسع لأحد الإبيسودات، لشخصية، أو لعملٍ بأكمله. ويمكن برغم ذلك، إقامة تمييز بين القرائن بمعناها الحصري، وهي التي تشير إلى طبع أحد فاعلي الحكي، والمخبرات informants، التي تساعد على تعيين الهوية، أو الأشياء في الزمان والمكان... تتضمن القرائن نشاطاً تفسيرياً، ومن ثمَّ فإن على القارئ تعلّم كيفية التعرف على الطباع والأجواء. أما المخبرات فتجلب معرفة جاهزة، تكون وظيفتها، شأنها شأن وظيفة الوسائط، ضعيفة من دون أن تكون منعدمة. ومهما يكن من أمر "خفوت صوتها"، في علاقتها ببقية القصة، فإن المخبرة (مثلاً، العمر الحقيقي لإحدى الشخصيات) تؤدي دائماً وظيفة توثيق واقعية المرجع، وتجذير المتخيل في العالم الواقعي.

---

(1) يسمي روفي N. Ruwet الـ"parametrical " عنصراً يظل ثابتاً على مدار القطعة الموسيقية (مثلاً، التمبو tempo في الحركة الموسيقية لباخ أو الطابع المونودي للصولو).

إن النوى والوسائط والقرائن والمخبرات (و مرة ثانية، لا قيمة تذكر للأسماء) هي، فيما يبدو، الفئات الأولية التي يمكن أن توزع بينها وحدات المستوى الوظيفي. ويتعيّن استكمال هذا التصنيف بملاحظتين. أولاً، يمكن للوحدة أن تنتمي لفئتين في وقت واحد: يمثّل تناول الويسكي (في صالة المطار) فعلاً يمكن أن يعمل كوسيطة للوظيفة الرئيسة "انتظار"، ولكنه أيضاً وفي الوقت ذاته، يمثّل قرينة لجوٍ معين (العصرية، الاسترخاء، استحضار ذكريات، إلخ). ثانياً، يتعيّن ملاحظة أن الفئات الأربع التي قمنا بوصفها تواً، يمكن أن تتوزع بطريقة مختلفة تكونُ، بالإضافة إلى ذلك، أقرب للنموذج اللساني. تشترك الوسائط والقرائن، والمخبرات جميعها في سمة مشتركة: إنها تمثل توسّعات بالنسبة للنوى (كما سنرى حالاً)، تكوّن مجموعات محددة من العبارات محدودة العدد، يحكمها منطق، وهي ضرورية وكافية في الوقت ذاته. وطالما أصبح الإطار الذي تقدمه معطىً، فإن الوحدات تملؤه وفقاً لصيغةٍ توالدية، لانهائية من ناحية المبدأ.

3- النحو الوظيفي

كيف، وعلى أساس أي نَحْوٍ تترابط الوحدات المختلفة معاً على امتداد المركب الحكائي؟ ما قواعد النظام التأليفي الوظيفي؟ إن المخبرات والقرائن يمكن أن تأتلف بحرية معاً، كما يحدث، على سبيل المثال، في الصورة الشخصية التي تجاور، بين معطيات الحالة المدنية والسمات الشخصية. ترتبط الوسائط والنوى بعلاقة تَضَمُّن بسيطة: تنطوي الوسيطة بالضرورة على وجود وظيفة رئيسة ترتبط بها، وليس العكس. وبالنسبة للوظائف الرئيسة، فإنها ترتبط ببعضها البعض بعلاقة تضامن: وظيفة من هذا النوع تستدعي وظيفة أخرى من النمط نفسه وبالعكس.ويستلزم الغطاء الوظيفي للحكي تنظيماً للإبدال لا يمكن أن تكون وحدته الرئيسة سوى مجموعة من الوظائف، التي نسميها هنا (على غرار بريمون) متتالية.

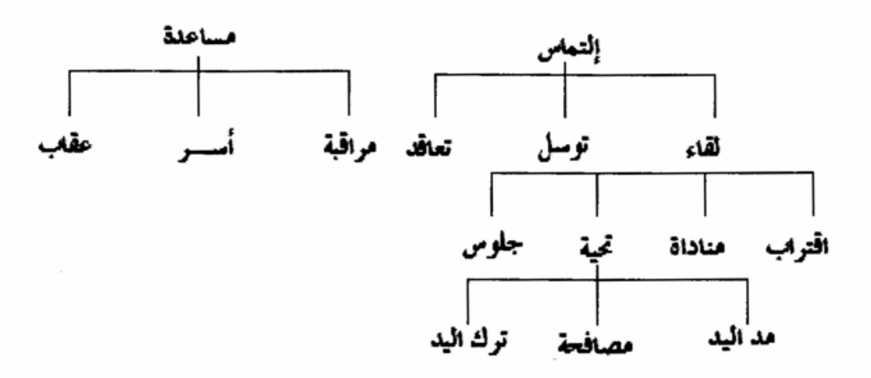
المتتالية، تتابعٌ منطقي من النوى تربطها إلى بعضها علاقةُ تضامن(1). وبهذا تفتح المتتالية؛ عندما لا يكون لأحد حدودها أي سابق متضامن، وتغلق؛ عندما لا يكون لأيٍ من حدودها أي نتيجة. فالمتتاليةُ في الحقيقة قابلة دائماً للتسمية. إن بروب الذي يحدد الوظائف الأساسية للحكاية، ومن بعده بريمون، قد وجدا نفسيهما مضطرين لتسميتها (خديعة، خيانة، نضال، عقد، إغواء، إلخ). ومع ذلك، يمكن تخيّلها كجزء لا يتجزأ من لغة داخلية واصفة بالنسبة للقارئ (أو المستمع) الذي يمكنه استيعاب كل تتابع منطقي للأفعال بوصفه كلاً متعيناً باسم.

ومهما يكن من أمر ضآلة أهميتها، فإن المتتالية، التي تتألف في الحقيقة من عدد صغير من النوى، تتضمن دائماً لحظات مخاطرة، وهذا هو ما يبرر تحليلها. وقد يبدو من العبث تركيب متتالية

---

(1) بالمعنى الذي يقصده همسليف للاستتباع المضاعف: مفردتين تفترض إحداهما الأخرى.

من تتابع منطقي لأعمال تافهة تؤلف تقديم سيجارة (عرض، قبول، إشعال، تدخين). كل نقطة من هذه النقاط تنطوي، تحديداً على اختيار ممكن، وتنتج من ثم، حريةَ معنى: ديبون شريك بوند المنتظر، يعرض عليه إشعال سيجارته من ولاعته، ولكن بوند يرفض، ومعنى هذا هو أن بوند يخشى غريزياً أن تكون الولاعة لعبة مفخخة. وبناء على ذلك، يمكن القول، إن المتتالية وحدة منطقية مهدَّدة، وهذا ما يبرر وجودها الأدنى، ولكنها موجودة أيضاً في حدها الأقصى: فعندما تكون منغلقة على وظيفتها، منضوية تحت أحد الأسماء، فإنها ذاتها تشكِّل وحدة جديدة، على استعداد لتعمل كحدٍ بسيطٍ في متتالية أخرى أكثر اتساعاً. ما يهمنا هنا، بالطبع، هو هرميةٍ تبقى ضمن المستوى الوظيفي: لن يتوقف التحليل الوظيفي إلا عندما يتسع الحكي شيئاً فشيئاً، بدءاً بسيجارة ديبون حتى معركة بوند مع جولد فينجر. تمس هرمية الوظائف حينئذ المستوى التالي (مستوى الأفعال). هناك إذاً تركيب داخل المتتاليات وتركيب (استبدال) بين المتتاليات فيما بينها: يتخذ الإبيسود الأول من "جولد فينجر" من ثم مظهراً "شجرياً":



هذا التمثيل تحليلي كما هو واضح. يدرك القارئ تتابعاً خطّياً من الحدود. وما ينبغي ملاحظته هنا، برغم ذلك، هو أن الحدود الخاصة بعدة متتاليات يمكن أن تتداخل بسهولة في بعضها البعض: لا تكون المتتالية قد اكتملت بعد عندما يمكن للحد الأول لمتتالية جديدة أن يظهر بالفعل مقتحماً. إن المتتاليات تنتقل طباقياً(1). بنية الحكي من الناحية الوظيفية، بنية مراوغة. وهكذا فإن الحكي "يصمد"، ويتوق" في الوقت نفسه. إن اندغام المتتاليات داخل العمل الواحد، يمكن بالفعل أن يُسمح له فقط بوقفة مصحوبة بقطيعة جذرية إذا ما استعيدت بشكل ما الكتل المغلقة التي تكوّنه بعد ذلك على المستوى الأعلى للأفعال (أفعال الشخصيات). تتألف "جولد فينغر" من ثلاثة إبيسودات مستقلة وظيفياً، لأن كتلها الوظيفية تتوقّف مرتين عن الاتصال المتبادل، فليس هناك علاقةٌ تتابعية بين إبيسود حمام السباحة، وإبيسود قلعة "كنوكس"، ولكن تظل هناك علاقة عاملية، لأن الشخصيات

(1) لقد تم التعرف على هذا الطباق بفضل الشكلانيين الروس الذين قاموا بعمل تصنيف له: وهذا لا يتم بغير استدعاء البنى "المعقدة" الأساسية للجملة.

(وبالتالي بنية علاقتهم) تظل هي نفسها. من المتعين على مستوى الوظائف (الذي يمدنا بالجزء الرئيس من المركّب الحكائي) أن يتوج إذاً بمستوى أعلى، تستمد منه وحدات المستوى الأول بالتدريج، معناها، وهذا المستوى هو مستوى الأفعال.

III. الأفعال

1- نحو وضع بنيوي للشخصيات

لقد حاول التحليل البنيوي، الذي لا يعني كثيراً بتحليل الشخصيات باعتبارها جواهر سايكولوجية، حتى الآن، باستخدام فرضيات متعددة، تحديد الشخصية، ليس بوصفها "كائناً ولكن بوصفها "مشاركاً". وبالنسبة لبريمون، فإن كل شخصية (حتى لو كانت ثانوية) يمكن أن تكون فاعلاً لمتتالية من الأفعال التي يقوم بها هذا الفاعل (غش، إغواء)؛ وعندما تضم متتالية واحدة شخصيتين (كالمعتاد)، فإنها تتضمن منظورين، واسمين (ما يكون غشاً بالنسبة لإحداهما، يُعَدُّ احتيالاً بالنسبة للأخرى)؛ وباختصار، فإن كل شخصية (حتى ولو كانت ثانوية) هي بطل المتتالية الخاصة بها. لا يبدأ تودوروف الذي يعكف على تحليل رواية "العلاقات الخطرة" Les Liaisons dangereuses السايكولوجية، من الشخصية- الأشخاص، إنما من علاقات أساسية ثلاث يمكن أن تنخرط فيها، يطلق عليها محمولات قاعدية (حب، تواصل، مساعدة)، ويضع التحليل هذه العلاقات الثلاث تحت نوعين من القواعد: "قواعد الاشتقاق"، عندما تتعلق المسألة بتفسير علاقات أخرى، وقواعد "الفعل"، عندما يتعلق الأمر بوصف تحويل العلاقات الأساسية في مجرى القصة. وتضم رواية "العلاقات الخطرة " العديد من الشخصيات، ولكن "ما يقال عنها" (محمولاتها) يمكن تصنيفه. وأخيراً، اقترح غريماس أن يصف ويصنف شخصيات الحكي، ليس وفقاً لما تكونه، ولكن طبقاً لما تفعله (ومن هنا جاء تسميتها بـ"عوامل" actants) بقدر مشاركتها في ثلاثة محاور دلالية رئيسة (أيضاً يمكن أن نجدها في الجملة: (الفاعل (المسند إليه)، المفعول، المفعول غير المباشر) وهي محاور التواصل، الرغبة (أو "البحث") والاختبار(1). وإذ إن هذه المشاركة منظمة على هيئة أزواج، فإن العالم اللانهائي للشخصيات يكون خاضعاً بدوره لبنية استبدالية (الذات/ الموضوع، الواهب/ متلقي الهبة، المساعد/ المعارض)، يتم إسقاطها على امتداد الحكي. وإذ إن العامل يحدد فئة، فإن بالإمكان شغله بممثلين مختلفين، يتم تحريكهم بموجب قواعد التكاثر، والاستبدال أو الإحلال.

وتشترك كل هذه التصورات في العديد من النقاط، أهمها، ونشدّد مرة أخرى، هو تحديد الشخصية وفقاً لمشاركتها في دائرة من دوائر الفعل، وهي دوائر قليلة العدد، ونمطية، وقابلة للتصنيف. وهذا هو السبب الذي حدا بنا لأن نطلق على هذا المستوى من مستويات الوصف مستوى الأفعال، على الرغم من كونه مستوى للشخصيات: إن كلمة "أفعال" لا يمكن فهمها بمعنى الأفعال

(1) A. J. GREIMAS, Semantique struturale (paris:1966), pp.129f.

البسيطة التي تشكِّل نسيج المستوى الأول، ولكن، بمعنى التمفصلات الكبرى للفعل praxis (الرغبة، التواصل، الصراع).

2- مشكلة الذات

الصعوبة الحقيقية التي يطرحها التصنيف إلى فئات، هي مكانة (ومن ثم وجود) الذات في أي قالب عاملي مهما تكن صيغته. من فاعل (بطل) الحكي؟ هل توجد، أم لا توجد، فئة متميزة من الممثلين؟ لقد عوّدتنا الرواية على التأكيد، بطريقة أو بأخرى، وأحياناً بطريقة سلبية، على شخصية واحدة بعينها. ولكن هذا التمايز أبعد ما يكون عن احتواء الأدب السردي. إن عدداً من المحكيات يكون في حالة صراع حول رهان ما: الذات تكون حينئذ مضاعفة بالفعل، ولا يمكن اختزالها أبعد من ذلك عن طريق الاستبدال. فإذا احتفظنا بفئة ذات امتياز من الممثلين (ذات البحث، ذات الرغبة، ذات الفعل) كان من الضروري على الأقل أن تكون أكثر مرونة، وذلك بإخضاع ذلك العامل لمقولات الشخص النحوي نفسها (وليس السايكولوجي)... وربّما كانت المقولات النحوية للضمير (المتاحة في الضمائر) هي التي ستزودنا بالمدخل إلى مستوى الفعل. ولكن، إذ إن هذه المقولات يمكن تحديدها فقط في علاقتها بمقتضى الخطاب، عوضاً عن مستوى الواقع(1)، فإن الشخصيات، من حيث كونها وحدات تنتمي لمستوى الفعل، تجد معناها (معقوليتها) فقط في المستوى الثالث للوصف، الذي نطلق عليه هنا، مستوى السرد narration (مقابل "مستوى الوظائف" و"مستوى الأفعال").

IV. السرد narration

1- التواصل السّردي

إن "الأنا" و"الأنت" داخل منظومة التواصل اللساني، تقتضي كل منهما الأخرى على نحو مطلق؛ وبالمثل، لا يمكن أن يوجد سرد بدون راوٍ ومستمع (أو قارئ). وربما كان هذا أمراً عادياً، ولكنه لم يستغل بما فيه الكفاية. لقد تم التوسع بكل تأكيد والاستفاضة في الكلام عن دور "المرسل" (لقد أنجزت العديد من الدراسات عن "مؤلف" الرواية، من دون اعتبار لما إذا كان هو "الراوي" حقيقةً)، وعندما يتصل الموضوع بـ"القارئ"، نجد أن النظرية الأدبية أكثر تواضعاً بكثير. إن المشكلة في حقيقة الأمر لا تتمثل في استبطان دوافع الراوي أو الآثار التي يحدثها السرد في القارئ، بقدر ما تتعلق بوصف الشفرة التي يدل من خلالها كلٌّ من الراويو القارئ على مدار السرد نفسه.

---

(1) انظر تحليلات "الضمير" person التي قام بها بنفنيست في problemes.

مَنْ مانح السرد؟ تشكّلت ثلاثة تصورات حتى الآن. التصوّر الأول يرى أن السرد يصدر عن أحد الأشخاص (بالمعنى السايكولوجي لهذه الكلمة)، وأن لهذا الشخص اسماً هو "المؤلف"... إن السرد (الرواية على وجه الخصوص) هو من ثم مجرد تعبير عن "أنا" خارجة عنه. وينظر التصور الثاني للراوي بوصفه وعياً كلي المعرفة، يبدو لا شخصياً ظاهرياً، يروي القصة من وجهة نظر أعلى، هي وجهة نظر الإله: يكون الراوي في الوقت ذاته داخل شخصياته (بمعنى أنه يعرف كل ما يحدث بداخلهم) وخارج هذه الشخصيات (من حيث إنّه لا يتماهى مطلقاً مع أيٍ منهم دون الآخر). أما التصوّر الثالث والأحدث (هنري جيمس وسارتر) فينص على وجوب أن يقتصر سرد الراوي على ما يمكن أن تلاحظه أو تعرفه شخصياته؛ كل شيء يتقدم كما لو أن كل شخصية هي بالتناوب مرسل السرد. والتصوّرات الثلاثة قاصرة بالتساوي من حيث إنها تنظر للراوي والشخصيات بوصفهم بشراً حقيقيين (القوة الثابتة لهذه الأسطورة الأدبية معروفة جيداً) ومن حيث كون السرد يتحدّد أصلاً بمستواه المرجعي (وهي مسألة تتعلق أيضاً بالتصورات "الواقعية"). ومع ذلك، فإن الراوي والشخصيات، من وجهة نظرنا على الأقل، هم بالأساس "كائنات من ورق"؛ ويتعين عدم الخلط بين المؤلف الفيزيقي لأحد المحكيات وبين راويها تحت أي ظرف من الظروف(1). إن علامات الراوي تكون محايثة للسرد، ومن ثم تكون وثيقة الصلة تماماً بتحليل سيميولوجي؛ ولكن لكي نخلص إلى أن المؤلف نفسه (سواء كان راوياً صريحاً أو خفياً أو منسحباً) يتوفر على علامات ينثرها على امتداد عمله، كان من الضروري افتراض وجود علاقة وصفية مباشرة بين هذا "الشخص" ولغته تجعل من المؤلف ذاتاً ممتلئة، والسرد تعبيراً أداتياً عن هذا الامتلاء. إن التحليل البنيوي لا يبدي استعداداً لقبول هذا الافتراض: من يتكلم (في السرد) ليس هو من يكتب (في الحياة الواقعية)، ومن يكتب، ليس هو من يكون(2).

يعرفُ السرد narration بمعناه الدقيق (شفرة الراوي) في الحقيقة، شانه شأن اللغة، نظامين من أنظمة العلامات: شخصي ولا شخصي. ولا يقدّم هذان النظامان بالضرورة المؤشرات اللسانية التي تكون ملازمة لضمير المتكلم "أنا" والضمير اللاشخصي "هو". وتوجد على سبيل المثال، سرود أو على الأقل إبيسودات سردية، يكون إسنادها مع ذلك، وبرغم كونها مكتوبة بضمير الغائب، لضمير المتكلم. كيف نسرد؟ يكفي أن نعيد كتابة القصة (أو الفقرة) من "هو" إلى "أنا": وحيث إن إعادة الكتابة لا تقتضي أي تغيير للخطاب عدا ذلك التغيير الذي يطال الضمائر النحوية، فإننا نكون بالتأكيد أمام نظام "شخصي".

(1) ويوجد تمييز أكثر ضرورة يتضمن وجود محكيات كثيرة بدون مؤلف (المحكيات الشفاهية، الحكايات الشعبية، الملاحم التي كان يقوم بإنشادها المنشدون والمغنون، الخ).

(2) J. LACAN ج. لاكان، هل "الذات" التي أتحدث عنها عندما اتكلم هي نفس الذات التي تتكلم؟

2- المقام السّردي

إن المستوى السردي تحتله علامات السردية، وهي مجموع العوامل operators التي تعيد إدماج الوظائف والأفعال في التواصل السردي الذي يتمثّل في مانحه ومتلقيه، ولقد تمت دراسة بعض هذه العلامات بالفعل. وقد اعتدنا على بعض شفرات الإلقاء في الأدب الشفاهي (الصيغ الوزنية، بعض إجراءات التقديم المتواضع عليها)، ونعرف بأن "المؤلف" في هذه الحالة ليس هو الشخص الذي يتحكّم أفضل من غيره في الشفرة التي يمارسها أيضاً مستمعوه: في مثل هذه الآداب، يكون المستوى السردي محدد بشكل واضحٍ تماماً، وتكون قواعده، إلزامية تماماً، بحيث يغدو من الصعب تصور "حكاية" خالية من علامات الحكي المشفرة ("كان يا ما كان"، إلخ). لقد تم التعرف على "أشكال الخطاب" في آدابنا المكتوبة (التي هي، في الواقع علاماتٍ للسردية) منذ زمن مبكر: تصنيف أشكال تدخل المؤلف (التي لخصها أفلاطون وطوّرها ديوميد)(1)، وتشفير بدايات ونهايات الحكايات، وتحديد الأساليب المختلفة للتقديم (الكلام المباشر oratio directa، والكلام غير المباشر المصحوب بصيغة مؤطِرة oratio indirecta with inquit، والكلام المختلط oratia tecta)(2)، ودراسة "وجهات النظر"، إلخ. وتشكِّل كل هذه العناصر جزءاً من المستوى السردي، الذي يتعين علينا أن نضيف إليه بطبيعة الحال الكتابة ككل، التي لا يكمن دورها في نقل الحكي، وإنما في "عرضه".

إن وحدات المستوى الأدنى، تندمج بالفعل، وتحديداً، في هذا العرض للحكي: إن الشكل النهائي للحكي كحكي، يتجاوز محتواه وأشكاله الحكائية المحددة (الوظائفو الأفعال)، وهذا يفسر لماذا ينبغي على الشفرة السردية narrational code أن تكون هي المستوى الأخير الذي يمكن أن يصل إليه تحليلنا، عوضاً عن التوجه خارج الموضوع- الحكي، أي عوضاً عن انتهاك قاعدة المحايثة التي يتأسس عليها التحليل. يمكن للسرد narration أن يأخذ معناه فقط من العالم الذي يستفيد منه: إن العالم يبدأ فيما وراء المستوى السردي، أي الأنظمة الأخرى، (اجتماعية، اقتصادية، أيديولوجية) التي تكف مفرداتها عن أن تكون مجرد مفردات سردية، وإنما تكون بالأحرى عناصر لمادة مختلفة (حقائق تاريخية، تحديدات، أنماط سلوكية، إلخ). وبالضبط مثلما تتوقف اللسانيات عند حدود الجملة، يتوقّف التحليل السردي كذلك، عند الخطاب- الأمر الذي يترتب عليه بالضرورة الانتقال إلى نوع آخر من السيميوطيقا. تعرف اللسانيات هذا النوع من الحدود التي سلّمت بوجودها إن لم تكن قد استكشفتها بالفعل- تحت اسم "المقامات" situations. إن هاليداي يحدِّد "المقام" (في علاقته بالجملة) بوصفه "العوامل غير اللسانية الملازمة"(3). ويحدده بريطو بأنه "مجموعة الحقائق التي يعرفها المتلقي

---

(1) Genus activum vel imitativum (عدم تدخل الراوي في الخطاب، كما يحدث في المسرح على سبيل المثال)؛ genus ennarativum (الشاعر وحده هو الذي يتكلم؛ القصائد التعليمية)؛ genus commune (خليط من النوعين:القصائد الملحمية).

(2) H. Sorensen in language and society (studies presented to Jansen), (Copenhagen: 1961), p.150.

(3) M. A. K. HAlliday, ' General linguistics and its application to language teaching' , patterns of language (london: 1966), p.4.

لحظةَ الفعل الدلالي وفي استقلال عن هذا الفعل"(1). وبالمثل، يمكن القول بأن كل سرد يتّكئ على "مقام سردي"، أي مجموعة الإجراءات التي يُستهلك بموجبها السرد. أما في المجتمعات التي نسميها "قديمة"، فإن مقام السرد يكون مشفراً بكثافة(2). وإلى الآن، ما يزال الأدب الطليعي وحده يحلم بمواثيق للقراءة تبلغ حداً من الغرابة لدى مالارميه الذي يريد للكِتاب أن يُتلى على الجمهور وفقاً لمخططٍ تأليفي، يكون طباعياً عند بيتور، الذي يحاول أن يزود الكتاب بعلاماته الخاصة المحددة. أما مجتمعنا، فيخفي عموماً تشفير المقام السردي: الرواية الرسائلية، المخطوطات التي أعيد اكتشافها على سبيل الافتراض، المؤلف الذي قابل الراوي، الأفلام السينمائية التي تستهل القصة قبل المقدمة. إن ما يطبع المجتمع البرجوازي وثقافة الجماهير الصادرة عنه، هو ازدراء الإعلان عن الشفرات: كلاهما يتطلب علامات لا تشبه العلامات. ومع ذلك، فإن هذا ليس سوى ظاهرة بنيوية عارضة إذا جاز القول: مهما كان من المألوف بالنسبة لنا تصفح رواية أو صحيفة، ومهما يكن اعتيادنا على فتح التليفزيون، فلن يحول شيء بيننا وبين أن يمدنا ذلك العمل المتواضع بالشفرة السردية التي نحتاجها في كليتها، وعلى نحو مباشر. يتخذ المستوى السردي على هذا النحو دوراً ملتبساً: فهو بتماسه مع المقام السردي (وإشتماله عليه أحياناً) ينفتح على العالم الذي ينحل فيه الحكي (يُستهلك)، وفي ذات الوقت الذي يتوج فيه المستويات السابقة، يغلق الحكيَ، ويشكله نهائياً كتلفظٍ للغةٍ[langue] تتوقع لغتها الواصفة، وتتضمنها.

---

(1) L. J. PRETO , principes de noologie (paris and the Hague: 1964), p.36.

(2) يمكن للحكاية أن تُروى، كما يؤكد لوسيان سيباج، في أي مكان، وفي أي زمان، ولا ينطبق الأمر على الحكي الأسطوري.

2

منطق إمكانيات الحكي

كلود بريمون



نُشِر هذا المقال أيضاً، شأنه شأن "مقدمة في التحليل البنيوي للحكي" لرولان بارت في العدد الثامن من مجلة "تواصلات" *Communications*. لقد وضع بارت عمل المشاركين في هذا العدد في خط واحد مع عمل الشكلانيين الروس عموماً، وفلاديمير بروب وكلود ليفي شتراوس على وجه الخصوص. لقد وجّه هؤلاء الكتاب، كما يقول بارت، الانتباه إلى حقيقة أن المحكيات، على الرغم من تنوعها الهائل، تشترك في بنية رئيسة واحدة يمكن عزلها وتحليلها. وفي المساهمة التي قدمها كلود بريمون، يشرع هذا الباحث في تطوير تصنيف شامل للعناصر البنيوية الكامنة خلف كل أنواع الحكايات الشعبية (التي ما يزال يطلق عليها محكيات *narratives*)، وليس على نوعٍ واحدٍ بعينه كما فعل فلاديمير بروب في "مورفولوجيا الحكاية الشعبية" *Morphology of the Folktale (1928)*. لقد قبل بريمون الأفكار الأساسية لبروب حول مفهوم "الوظيفة" *function* التي تعد الوحدة الحكائية الرئيسة، التي تتألف من أحداث وأعمال؛ و"متتالية"، أو مجموعات رئيسة من الوظائف. وتتألف المتتالية الأولية، من ثلاث وظائف: تفتح الوظيفة الأولى إمكانية عمل أو حدث ما، وتحقق الثانية هذه الإمكانية التي فتحتها الوظيفة الأولى، وتكون الوظيفة الثالثة هي النتيجة التي تغلق هذه السيرورة.

ويتضاعف نطاق الاحتمالات التوافقية إذا لم تتحقق الإمكانية المفتوحة في الوظيفة الأولى. ويقوم بريمون ببناء متتاليته الأولية على النحو التالي: إمكانية- تحقق/ غياب التحقق- هدف يتم الوصول إليه/ هدفلا يتم الوصول إليه. إن هذا المخطط الثلاثي الرئيس يمكن أن ينقسم، تبعاً لبريمون، إلى تآلفات ثلاثية أكثر تعقيداً، وفقاً لأكثر أنواع الأحداث والأفعال تواتراً، وطبقاً لمنظور التحليل، لأن نفس الحدث، يمكن أن يوصف مثلاً باعتباره شراً (من وجهة نظر الضحية)، وعملاً يستوجب الانتقام (من وجهة نظر المنتقم).

و يقدم بريمون تصنيفاً أولياً للأفعال والأحداث يساعد على تحديد الأدوار المختلفة للشخصيات في الحكاية طبقاً لوظيفتها (المُغوي، المُغْوَى، المنتقم، الضحية، إلخ)، وبالتالي تكون الصدارة لأدوارها البنيوية بوصفها "عوامل" *actants* (و هو المصطلح الذي صاغه غريماس) عِوَضاً عن كونها شخصيات. والمقال التالي يضم مقدمة كتبها بريمون للنسخة الإنكليزية عام *1988*، التي صحح فيها نقطة مهمة في مخططه الرئيس السابق. لقد أضاف لفكرة "تعديل الوضع الأولي" (الذي يمكن أن يدشِّن سيرورة "تحسين" أو "انحطاط" شخصية ما)، الفكرة التكميلية لـ"اعتراض التعديل" (التي تؤدي إلى "الإحباط" أو "الحماية"). إن تقاطع هذه السيرورات الرئيسة يهيئ المحور الذي تتبنين حوله كل الحكايات. لقد تأثر تصنيف بريمون الثلاثي باللسانيات التوليدية، مثله في ذلك مثل كل التصنيفات التي أبدعها البنيويون الفرنسيون الآخرون، من أمثال تزفيتان تودوروف في "نحو الكاميرون" (*1969*) *Grammaire du Décaméron*، وإ. ج. غريماس، وج. كورتيه في "سيميوطيقا: القاموس القياسي لنظرية اللغة، *1979* :*Sémiotique*) (*Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*، من حيث إن الهدف العام كان تأسيس "نحوٍ" للحكي: أي النظام الشامل للقواعد في البنية العميقة التي تكمن خلف أي، وكل، تمظهر نصي- سواء كان هذا التمظهر موجوداً، أو مدركاً- في المستوى السطحي.

I

الدراسة السيميولوجية للحكي يمكن أن تنقسم إلى جزأين: تحليل تقنيات الحكي من جهة، والبحث عن القوانين التحتية التي تحكم المادة المحكية من جهة أخرى. وتعتمد هذه القوانين نفسها على مستويين من التنظيم: أن تعكس القيد المنطقي الذي يتوجّب أن تخضع له أيّة سلسة من الأحداث يجرى تنظيمها كحكاية، حتى تتصف بالمعقولية، وأن تضيف لهذه القيود التي تصلح لكل أنواع الحكي، مواضعات عالمها الخاص الذي يميز إحدى الثقافات، أو الفترات، أو جنس أدبي ما، أو أسلوب الراوي، أو حتى تلك القيود التي تحكم الحكي نفسه.

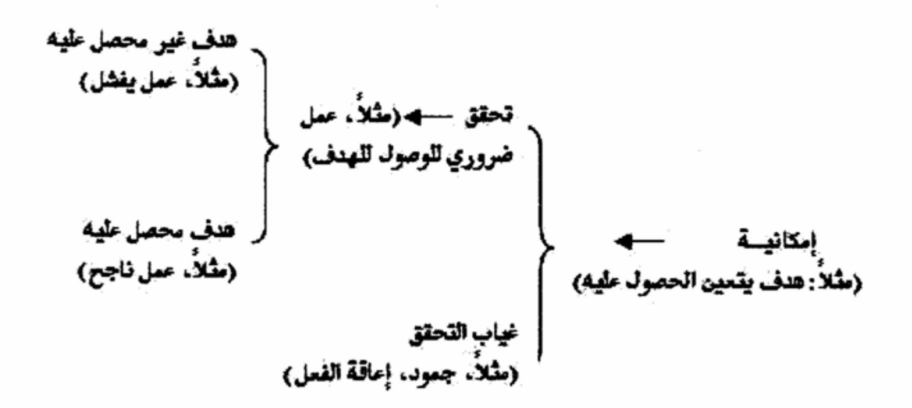
وبعد أن قمت بفحصٍ للطريقة التي استخدمها فلاديمير بروب لاكتشاف الخصائص المحدّدة لأحد هذين المجالين الخصوصيين، وهو مجال الحكاية الروسية الشعبية، أصبحت مقتنعاً بالحاجة لرسم خريطة بالإمكانيات المنطقية للحكي بوصفها عملاً تأسيسياً لأي وصف لجنس أدبي محدد. وما

إن نتم إنجاز ذلك، حتى يغدو من المناسب محاولة عمل تصنيف للحكي مؤسس على الخصائص البنيوية يكون مساوياً في دقته، لتلك التصنيفات التي تساعد علماء النبات والبيولوجيين على تحديد أهداف دراساتهم. سوى أن هذا المنظور العريض، يتطلّب منهجاً أقل صرامة. دعنا نستدعي ونوضح بعبارات لا لبس فيها التعديلات التي لا مفر منها.

أولاً: إن الوحدة الأساسية أو الذرة الحكائية، تظل هي "الوظيفة" التي تنطبق، مثلما عند بروب، على الأعمال والأحداث التي يتولد الحكي من تآلفها كمتتاليات.

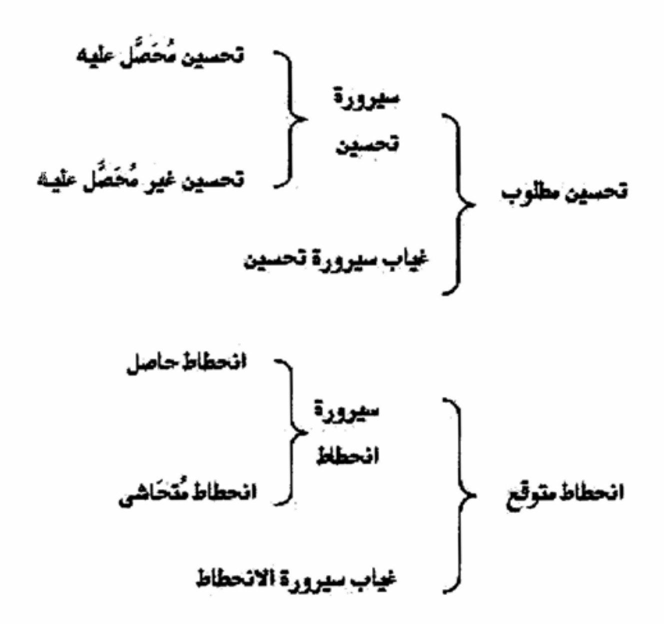
ثانياً: إن تآلف ثلاث وظائف يشكِّل المتتالية الأولية، وتتفق هذه الثلاثية والمظاهر الثلاثية الإلزامية الثلاثة لأيّة سيرورة: وظيفة تفتح السيرورة على شكل فعل واجب التنفيذ، أو حدث يُتَنبَّأ به؛ وظيفة تحقيق هذه الإمكانية على شكل عمل أو حدث فعلي؛ وظيفة تغلق السيرورة على شكل نتيجة محققة.

ثالثاً: يختلف هذا المنهج عن منهج بروب من حيث إن أيّاً من هذه الوظائف لا يؤدي بالضرورة إلى الوظيفة التالية لها في المتتالية، يكون أمام الراوي دائماً الاختيار بين أن يتبعها بفعل أو يحتفظ بها كإمكانية، وعندما يُقَدَّم أحد الأفعال بوصفه واجب التحقق، أو إذا تم التنبُّؤ بأحد الأحداث، فإن تحقيق الفعل أو الحدث يمكن بالمثل أن يتم أو لا يتم، فإذا اختار الراوي تحقيق الفعل أو الحدث، فسوف يظل لديه الاختيار بين أن يسمح للسيرورة بالمضي إلى نهايتها أو العكس، أن يمضي الحدث حتى نهايته المتوقعة أو لا يمضي. إن شبكة الاحتمالات التي تفتح بهذه الطريقة عبر المتتالية الأولية، تتبع النموذج التالي:



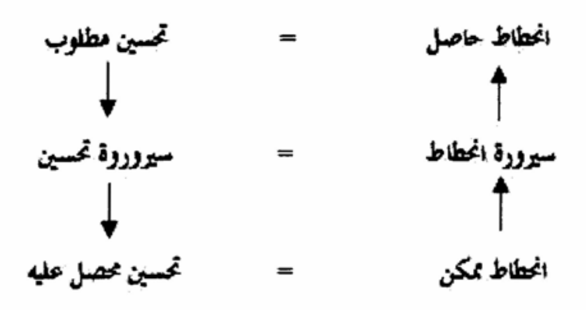
II. الدورة الحكائية

إن كل أشكال الحكي تتألف من خطاب يدمج متتالية من أحداث ذات بعد إنساني في وحدةِ حبكة مفردة. ومن دون تتابع، لا يوجد حكي، وإنما يوجد بالأحرى وصف (إذا ارتبطت موضوعات الخطاب بتجاور فضائي)، أو استنباط (إذا كانت هذه الموضوعات يقتضي ضمناً بعضها البعض)، أو دفق غنائي (إذاً ستحضر كلٌ منها الآخر بواسطة الاستعارة أو الكناية). ولا يمكن للحكي أن يوجد من دون اندماج في وحدة حبكة، مجرد تتابع زمني، أو تلفّظٍ لتتابع من الحقائق غير المترابطة. وأخيراً، لا يوجد حكي، إذ لا يوجد اهتمام إنساني ضمني (أن لا تكون الأحداث المروية من إنتاج فاعلين أو لا يمكن لها أن تنتظم في متتاليات زمنية مبنينة إلا من خلال علاقة بخطه يتخيلها إنسانٌ ما، ويمكن، بناءً على اتفاقِ أو تعارضِ هذه الأحداث مع هذه الخطة، تصنيف أي حكي وفقاً لنمطين رئيسيين، يتطوران طبقاً للمتتاليات التالية:



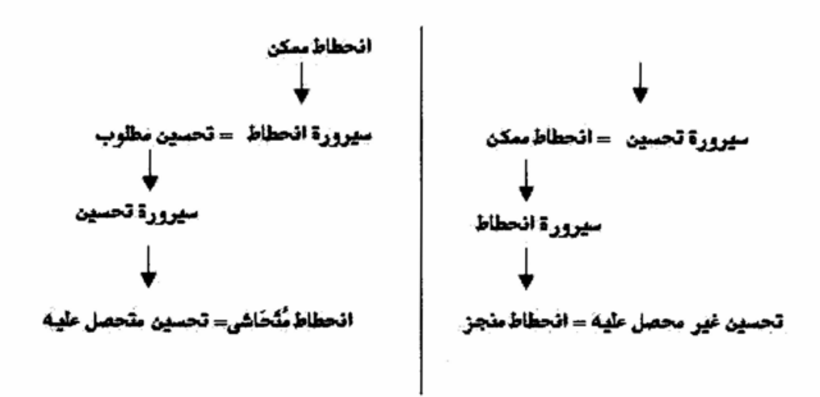
إن كل متتالية أولية يمكن تمييزها، هي تخصيص لإحدى هاتين المقولتين اللتين تؤسّسان من ثم المبدأ الأول للتصنيف المتفرع ثنائياً. وقبل الشروع في فحص الأنماط المتعددة للمتتاليات، دعنا نحدد الموجهات التي يتآلف على أساسها التحسين والانحطاط في الحكي:

1- التعاقب المتلاصق الأطراف. يمكن لنا أن نرى مباشرة تناوباً للحكي بين أوجه التحسين، وأوجه الانحطاط تبعاً لدورة متصلة:



ومع ذلك، وهذا أمر غير واضح تماماً، فإن هذا التناوب ليس ممكناً فقط، وإنما ضروري أيضاً. دعنا نتأمّل بداية قصة تقدم نقصاً يمارس تأثيراً على أحد الأشخاص أو على مجموعة من الأشخاص (فقر، مرض، غباء، أو عدم وجود وريث ذكر، طاعون مزمن، رغبة في المعرفة، حب، إلخ). ولكي تتطوّر هذه البداية، يتعين أن يتطور الوضع؛ لابد من حدوث شيء يُحْدِث تعديلاً في الوضع. في أي اتجاه؟ يمكن لنا أن نفترض تعديلاً باتجاه التحسين أو باتجاه الانحطاط. ومع ذلك، فإن تحسيناً فقط هو الممكن بحق. أما سوء الحظ، فسوف يزيد الأمور سوءاً بالطبع. وهناك حكايات تتبع فيها المحن بعضها البعض بحيث يجلب الانحطاط انحطاطاً آخر، ولكن في هذه الحالة، لا يكون النقص الذي يميز نهاية الانحطاط الأول هو نقطة انطلاق الانحطاط الذي يليه. إن هذا الاعتراض الوسيط- هذا الإرجاء- مساوٍ وظيفياً لفترة تحسين، أو على الأقل لطورٍ يمثّل حفظاً لما يمكن برغم ذلك ادخاره. إن نقطة انطلاق الطور الجديد من أطوار الانحطاط ليس هو الحالة المنحطة، التي ما يزال بالإمكان تحسينها، وإنما الحالة المُرضية نسبياً التي ما يزال من الممكن أن يصيبها الانحطاط. وبالمثل، لا يمكن لسيرورتين من سيرورات التحسين أن تتبع إحداهما الأخرى، بقدر ما يترك التحسين الذي أحدثه التحسين الأول شيئاً ما يزال مرغوباً فيه. وعن طريق تضمين هذا النقص، يقدّم الراوي معادلاً لطورٍ من أطوار الانحطاط.إن حالة النقص النسبية الناتجة برغم ذلك، تمثل نقطة انطلاق للطور الجديد للتحسين:

2- عن طريق التداخل. إن فشل سيرورة تحسين أو انحطاط قائمة، يمكن أن ينتج عن إدخال عملية عكسية تمنعها من الوصول إلى نهايتها الطبيعية. وفي هذه الحالة يكون لدينا الترسيمة التالية:



3- عن طريق المزاوجة. لا يمكن لنفس متتالية الأحداث أن توسم في نفس الوقت وفي علاقتها بنفس الفاعل كتحسين وانحطاط- وعلى العكس، يمكن لهذا التواقت أن يكون ممكناً عندما يؤثر الحدثفي نفس الوقت، في فاعلين حَرَّكتهما مصالح متعارضة يتفق انحطاط مصير أحدهما وتحسين مصير الآخر.و هذا ينتج المخطط التالي:

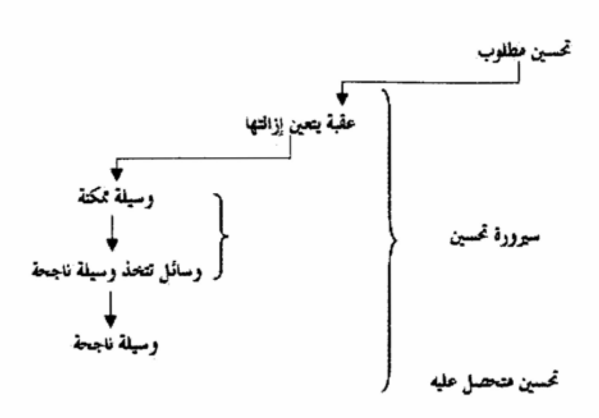


إن حقيقة أن بالإمكان ومن الضروري بالفعل تغيير وجهات النظر من منظور أحد الفاعلين إلى منظور فاعل آخر يمثّل أهمية لما تبقى من دراستنا. إنها تتضمن، على مستوى تحليلنا، رفضاً لفكرة البطل، والشرير، إلخ، التي نتصورها كبطاقات تلصق مرة وإلى الأبد على الشخصيات. كل فاعل هو بطل بذاته، ويتحدّد شركاؤه من وجهة نظره كحلفاء، وخصوم، إلخ. وتُعكس هذه التحديدات عند الانتقال من منظور إلى آخر. وبدلاً من تلخيص بنية الحكي في علاقتها بوجهة نظر الامتياز- وجهة نظر البطل أو الراوي- فإن النماذج التي طوَّرناها هنا، سوف تدمج المنظورات العديدة لفاعِلَيْن مختلفين داخل وحدة مخطط مفرد.

III سيرورة التحسين

يمكن للراوي أن يكتفي بالإشارة إلى سيرورة تحسين من دون أن يلخص أطوارها صراحة. فإذا ذكر ببساطة أن البطل حل مشكلاته، أو بأنه أصبح معافي، أو طيباً أو وسيماً، أو غبياً، فإن هذه التخصيصات التي تتناول مضامين التطور من دون أن تحدد كيفية حدوثه لا تساعدنا على تحديد خصائص بنيته. وعلى العكس من ذلك، إذا تم إخبارنا أن البطل حل مشكلاته بعد عدد من المحاولات، إذا كان العلاج هو نتيجة دواء أو جهود الطبيب، أو إذا استعاد البطل وسامته بسبب جنيةٍ عطوف، ثروته نتيجة صفقة رابحة، فطنته نتيجة قرارات اتخذها بعد ارتكاب خطأ ما، كان بإمكاننا إذاً استخدام التفصيلات المتضمنة داخل هذه العمليات للتمييز بين الأنماط المختلفة للتحسين: كلما كان الحكي أكثر تفصيلاً، كلما كانت عملية التمييز أفضل.

دعنا أولاً نتأمل الأشياء من منظور مستفيد التحسين (يجب أن نفهم أن المستفيد لا يكون بالضرورة على دراية بالسيرورة المستخدمة لصالحه. إن بالإمكان أن يظل منظوره في حالة كمون. [مثل حالة "الجمال النائم" Sleeping Beauty في أثناء انتظارها للأمير "ساحر" Charming]. إن حالة النقص الأولية التي يعاني منها "المستفيد" تتضمن وجود عقبة تمنع تحقق حالة أكثر إقناعاً. وتنطوي إزالة العقبة بداهةً على تدخّل عوامل تعمل كوسائل تواجهها لمصلحة المستفيد، بحيث إذا اختار الراوي أن يطور هذا الإبيسود * فسوف يتبع حكية المخطط:



في هذه المرحلة، يمكن أن يكون تعاملنا مع شخصية واحدة، هي شخصية مستفيد التحسين الذي يستفيد دون تورطٍ من اجتماعٍ سعيدٍ للظروف.و في هذه الحالة، لا يتحمل هو ولا أحد غيره مسؤولية حشد أو تفعيل الوسائل التي أسقطت العقبة. لقد تحولت الأمور إلى الأفضل دون أن يكون لأحد فضل في ذلك.

ولن يكون هناك أثر لهذه العزلة عندما يُعزي التحسين، ليس للصدفة، وإنما لتدخل فاعلٍ صاحب مبادرة يضطلع بها بوصفها مهمة يتعين إنجازها. إن سيرورة التحسين يتم تنظيمها إذن على شكل سلوك يتخذ شكل بنية شبكة من الغايات والوسائل التي يمكن تحليلها على نحو لا نهائي. وبالإضافة إلى ذلك، يقدم هذا التحويل دورين جديدين: يكف الفاعل الذي يضطلع بالمهمة لمصلحة المستفيد السلبي، في علاقته بالمستفيد، عن أن يكون مجرد وسيلة خاملة، وإنما يتخذ هيئة فاعل صاحب مبادرة، له مصالحه الخاصة: إنه الحليف، ومن جهة أخرى، يمكن أيضاً تمثيل العقبة التي تواجه الفاعل، بفاعلٍ مزود بمبادرة وله مصالحه الخاصة: إنه الخصم. ولكي نضع هذه الأبعاد الجديدة موضع الاعتبار، يتعين علينا فحص بنية استكمال المهمة وتطوراتها الممكنة، والتفاصيل الكاملة لعلاقة التحالف التي تنشأ عن تدخل الحليف. وموجّهات ونتائج الفعل الصادر ضد الخصم.

IV. استكمال المهمة

يمكن للراوي أن يكتفي بذكر أداء المهمة. فإذا اختار أن يطور هذا الإبيسود، تعين عليهأن يوضح طبيعة العقبة التي سيتم مواجهتها أولاً ثم بنية الإجراءات التي سوف تتخذ للتخلص منها -عمداً، وليس صدفة هذه المرة. ومن الممكن ألا يتوفر الفاعل على هذه الوسائل، ربما ذهنياً، إذا لم يكن على وعي بما يتوجب عمله، أو مادياً، إذا لم تكن هذه الأدوات الرئيسية تحت تصرفه. إن الاعتراف بهذا النقص، مساوٍ لوجه من وجوه الانحطاط الذي يتخذ في هذه الحالة شكل مشكلةٍ تستوجب الحل، والذي، كما سبق القول، يمكن التعامل معه بطريقتين: يمكن للأشياء أن تحل نفسها بنفسها (يمكن أن تهيئ السماء الحل المطلوب على نحوٍ غير متوقع)، أو يضطلع فاعل بمهمة ترتيبها. وفي هذه الحالة، يقوم الفاعل بدور الحليف الذي يتدخل لمصلحة الفاعل الأول، والذي يصبح بدوره، المستفيد السلبي من المساعدة المقدمة إليه.

V. تدخل الحليف

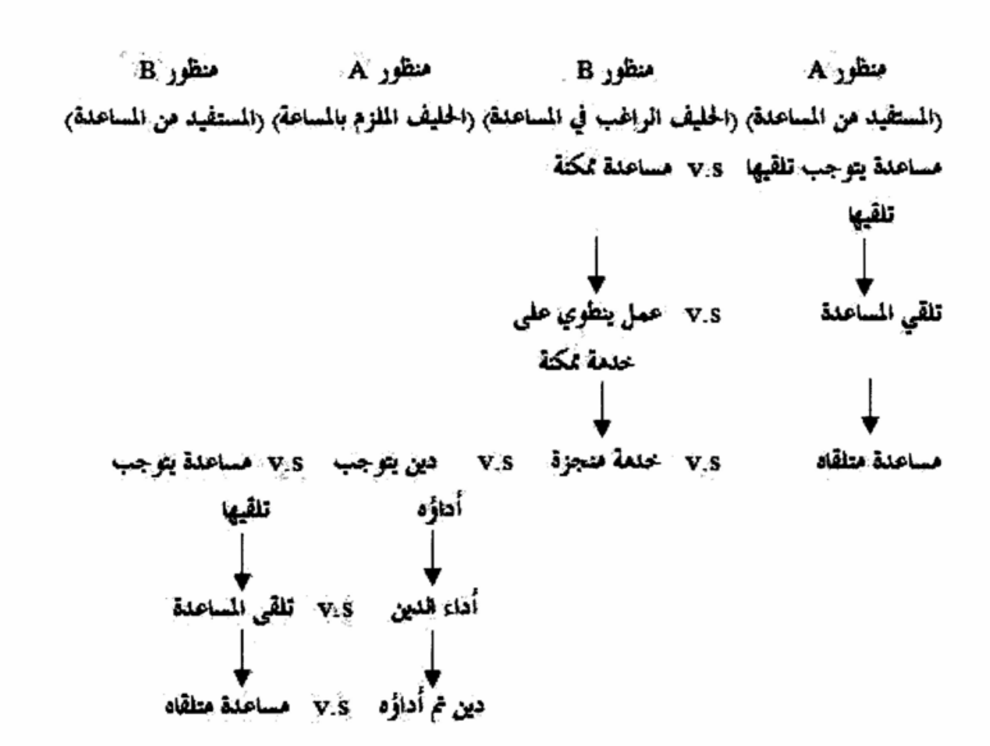
و يمكن ألا يقدم الراوي حافزاً لتدخل الحليف، الذي يتخذ شكل فاعل يأخذ على عاتقه مسؤولية سيرورة التحسين، أو يفسر هذا التدخل بحوافز لا صلة لها بالمستفيد (إذا كانت المساعدة إلزامية). وفي هذه الحالة لا يمكن لنا أن نتحدث حقيقةً عن تدخل حليف:يكون التحسين الناشيء عن المواجهة الاتفاقية بين حكايتين، ناتج الصدفة.

و يختلف الوضع إذا كان التدخل محفَّزاً، من وجهة نظر الحليف، باستحقاقات المستفيد، وفي هذه الحالة تكون المساعدة تضحية يتفق عليها ضمن إطار تبادل الخدمات، ويمكن لهذا التبادل أن يتخذ ثلاثة أشكال: 1- إما أن يتلقى المستفيد مساعدة مقابل مساعدة يقدمها بنفسه للحليف مقابل خدمات متواقتة: يكون الإثنان في هذه الحالة مسؤولين مسؤولية تضامنية عن أداء مهمة تنطوي على مصلحة مشتركة. أو 2- تقدم المساعدة امتناناً لخدمة سابقة: يقدم الحليف في هذه الحالة بدور المدين بالنسبة للمستفيد، أو 3- تقدم المساعدة على أمل التعويض المستقبلي: في هذه الحالة يقوم الحليف بدور الدائن.

ثلاثة أشكال إذن للحليف، وثلاث بني حكائية يؤطرها من ثم التنظيم الكرونولوجي للخدمات المتبادلة: إذا جمعت رفيقين مصلحةٌ مشتركة لاستكمال مهمة واحدة، فإن منظوري المستفيد والحليف يقتربان جداً إلى حد الاتفاق: يكون كل واحد منهما هو المستفيد من جهوده الخاصة المتطابقة مع مصالح حليفه. وفي مرحلة نهائية، يمكن لشخصية واحدة أن تنقسم إلى دورين: عندما يقرر بطلٌ سيء الحظ تصحيح مصيره "بمساعدة نفسه" فإنه ينقسم إلى شخصيتين ويغدو حليف

نفسه: إن استكمال المهمة يمثل انحطاطاً إرادياً، تضحية (حقيقة تؤكدها عبارات مثل " أن تفعل شيئاً مصحوباً بألم عظيم، أن تكدح"، إلخ) يكون الغرض منها دفع ثمن تحسينٍ ما.و سواء كانت المسألة مسألة شخصية واحدة تنقسم إلى شخصيتين، أو شخصيتين مستقلتين، فإن هيئة الدور تظل هي نفسها: يحدث التحسين عبر تضحية حليف تتطابق مصالحه مع مصالح المستفيد.

و بدلاً من اتفاق المنظورات، فإنها تعارض بعضها البعض، عندما يشكل المستفيد وحليفه الزوج: دائن / مدين. وتتخذ أدوارهما من ثم الشكل التالي:مثلاً، يجب أن ينجز كل من A وB تحسيناً متمايزاً عن تحسين الآخر.فإذا تلقى A مساعدة B لإنجاز التحسين a، فإن A يصبح مديناً ل-B ويكون لزاماً عليه أن يقوم بدوره بمساعدة B في إنجاز التحسين b، وسوف يتبع الحكي المخطط التالي:



إن الأنماط الثلاثة للحلفاء الذين قمنا بالتمييز بينها بالفعل- المساعد المتواقف، الدائن، المدين- يعملون وفقاً لميثاق ينظم تبادل الخدمات ويضمن رد ثمن الخدمات المقدمة. ويظل هذا الميثاق أحياناً ضمنياً (من المفهوم أن العمل الشاق يستحق المكافأة؛ وأن على الإبن أن يطيع أباه الذي منحه الحياة؛ وعلى العبد أن يطيع سيده الذي أنقذ حياته، إلخ)، وفي أحيان أخرى يكون الميثاق محصلة تفاوض يصوره الحكي على نحو متفاوت التحديد. ومثلما كان من الضروري البحث عن وسيلة قبل إنجاز هذه الخدمات، عندما يشكل نقصها عقبة في سبيل استكمال المهمة، فإن من الضروري كذلك التفاوض بشأن المساعدة، وفي إطار هذه المهمة الأولية، عندما لا يقدم الحليف العون طواعية. أن امتناع

حليف مستقبلي يجعل منه خصماً يتعين إقناعه. وهذا التفاوض، الذي سوف نناقشه توا، يشكل الطريقة السلمية للتخلص من خصمٍ ما.

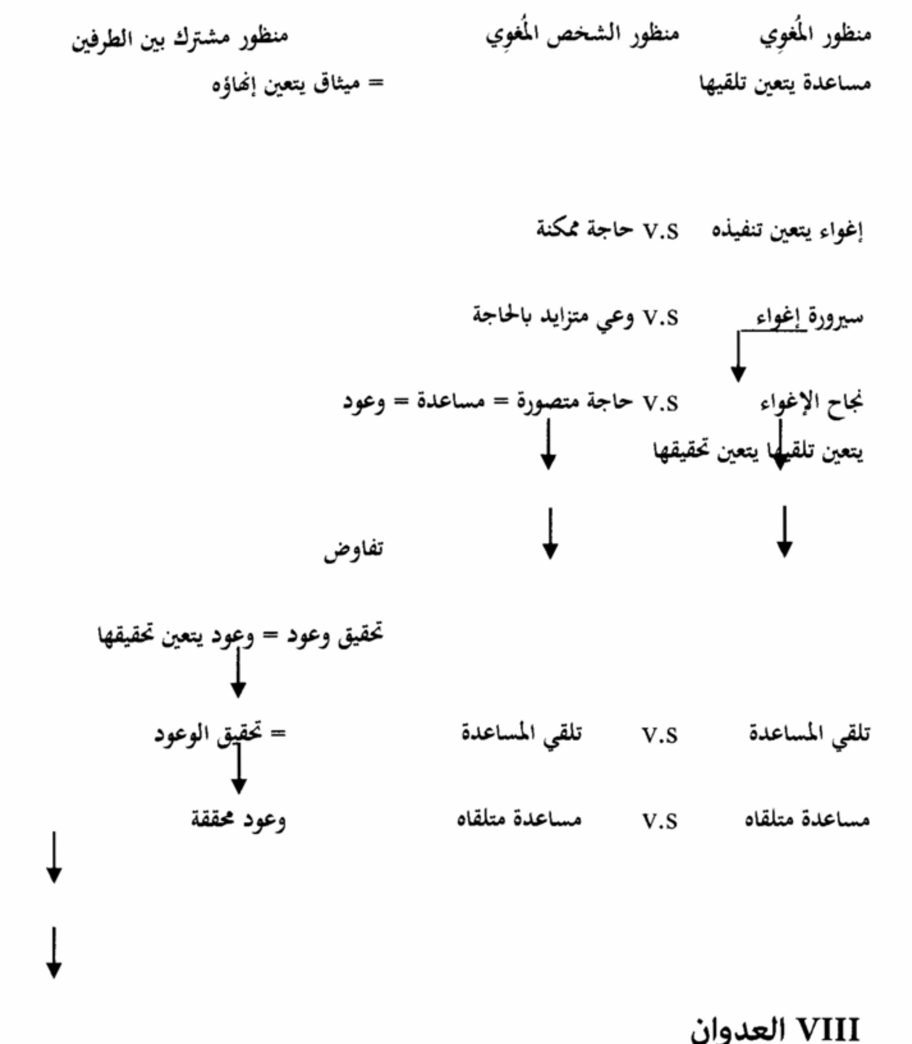
VI التخلص من الخصم

من بين العقبات التي تمنع استكمال أية مهمة، عقباتٍ، كما لاحظنا، تمثّل قوة خامدة فقط: أما بعضها الآخر، فيتخذ شكل الخصوم، إنهم فاعلون أصحاب مبادرة؛ يمكنهم الاستجابة للإجراءات المتخذة ضدهم عبر أعمال مختارة. والنتيجة، هي أن الإجراء المتخذ للتخلص من الخصم يجب أن ينتظم وفقاً لاستراتيجيات متفاوتة التعقيد لكي يدخل المقاومة وأشكالها المتعددة في الاعتبار.

ولا حاجة بنا لدراسة الحالة التي يختفي فيها الخصم من دون أن يُحَمَّل الفاعل مسؤولية التخلّص منه (إذا مات لأسباب طبيعية، وقع تحت وطأة عدو آخر، أصبح أكثر انصياعاً مع تقدم العمر، إلخ). في هذه الحالة، نعثر فقط على تحسين اتفاقي. فإذا أخذنا في الاعتبار فقط الحالات التي يكون فيها التخلص من الخصم منسوباً إلى مبادرة فاعل ما، فسوف يكون علينا أن نميز بين شكلين: 1- سِلْمِي- يحاول الفاعل التأثير على الخصم حتى يتوقف عن معارضة خططه. وهذا هو التفاوض الذي يحول الخصم إلى حليف؛ 2- عدائي- يحاول الفاعل إيقاع الأذى بالخصم حتى يصيبه بالعجز، ومن ثم يحول بينه وبين معارضة محاولاته مرة أخرى؛ وهذا هو العدوان الموجه لقمع الخصم.

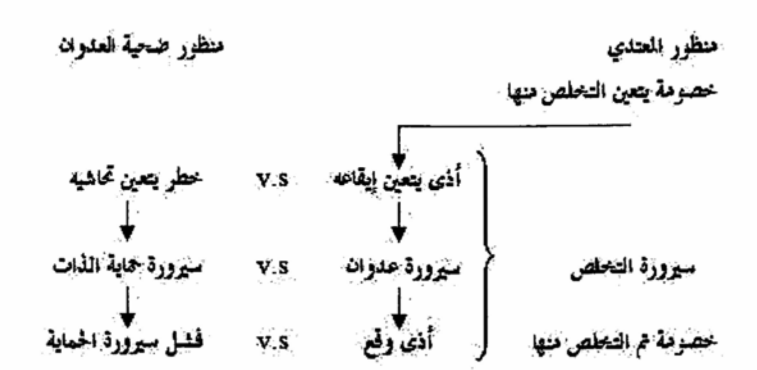
VII التفاوض

يتضمّن التفاوض بالنسبة للفاعل، وبالاتفاق مع الخصم السابق والحليف القادم، تحديد موجهات تبادل الخدمات التي تشكل الهدف من تحالفهما. ويظل من الضروري بالنسبة للفاعل الذي يأخذ هذه المبادرة العملَ لخلق رغبة مماثلة لدى شريكه. وللحصول على هذه النتيجة، يمكنه اللجوء إما إلى الاغواء أو الترهيب. فإذا وقع اختياره على الإغواء، فسوف يحاول أن يخلق الحاجة لخدمة سوف يقدمها مقابل الخدمة التي يحتاج إليها. وإذا اختار الترهيب، فسوف يحاول أن يخلق الخوف من الضرر الذي يمكن أن يتسبَّب فيه، الذي يمكنه إرجاؤه بالمثل ويمثل ثمناً للخدمة التي يرغب في الحصول عليها. فإذا نجحت هذه العملية، يكون الشريكان متعادلان. إن A يرغب في الحصول على خدمة من B كما يفعل B مع A. ويتم إرساء الشروط التي تجعل من البحث عن اتفاق أمراً ممكناً. وتبقى مسألة التفاوض على موجهات التبادل وضمان تنفيذ كل الالتزامات بأمانة. ونقدم فيما يلي مخططاً مبسطاً للتفاوض عن طريق الإغواء:

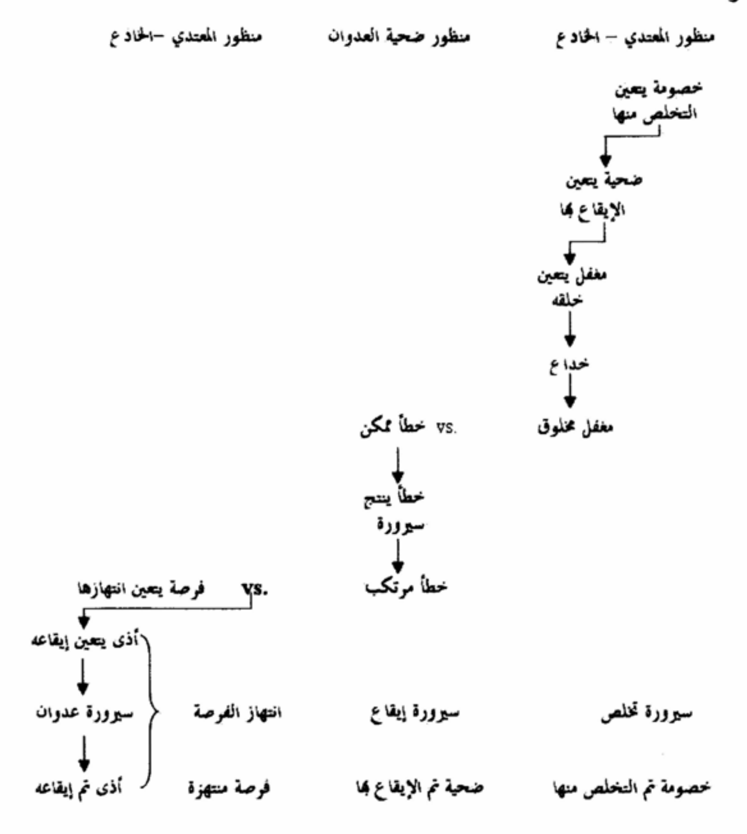


VIII العدوان

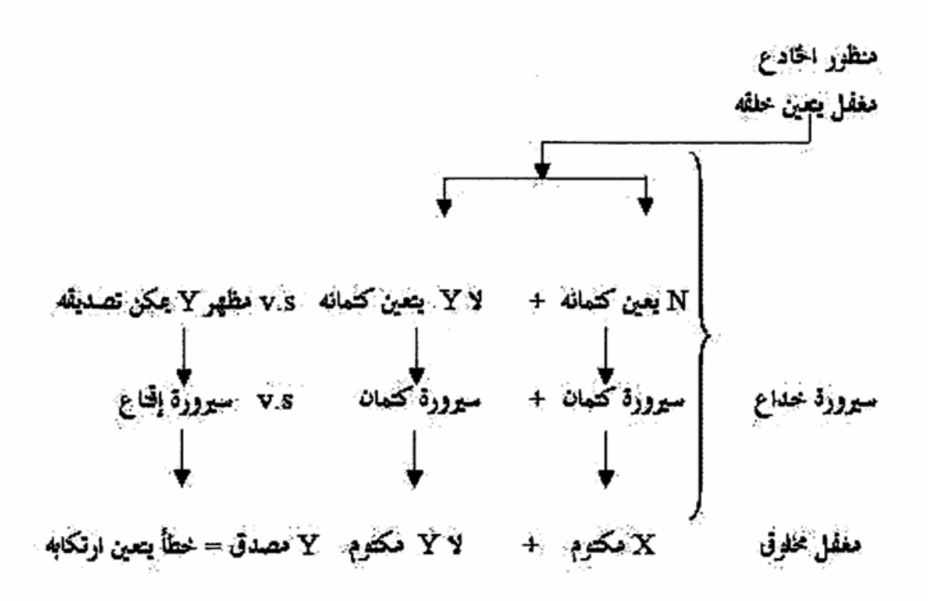
عندما يختار الفاعل التفاوض، يكون قد اختار أن يتخلص من خصمه عن طريق تبادل للخدمات يحوله إلى حليف؛ وعندما يختار العدوان، يكون قد اختار الأذى لكي يتخلص منه (على الأقل بقدر ما يمثل عقبة).و تمثل بداية هذه السيرورة، من وجهة نظر الضحية التي وقع عليها العدوان خطراً يستوجب، إذا ما تعين تحاشيه، عملاً لحماية الذات. فإذا فشل هذا العمل، يحدث ما يلي:



إن المعتدي هو الذي يحتفظ بالامتياز في المخطط السابق، ومع ذلك، فإن من الواضح أن الأمر ليس كذلك على الدوام، فإذا تهيَّأت للخصم وسائل ناجحة للدفاع عن الذات، كان من المرغوب فيه، بالنسبة للمعتدي الإيقاع به وقت غفلته. وفي هذه الحالة يأخذ العدوان شكل الفخ، وهو شكل أكثر تعقيداً. أن تستخدم فخّاً، هو أن تعمل بحيث يتعاون ضحية العدوان عن جهلٍ لصالح المعتدي، بدلاً من أن يحمي نفسه بقدر المستطاع (أن لا يفعل ما ينبغي فعله، أو يفعل ما لا ينبغي أن يفعله). ويقع الفخ في مراحل ثلاث: أولاً، خديعة؛ ثم إذا نجحت الخديعة، خطأ يرتكبه مغفل أو ساذج؛ وأخيراً، إذا وصلت عملية توليد الخطأ إلى نهايتها، فإن الخادع يستغل امتيازه المكتسب الذي يضع خصماً منزوع السلاح تحت رحمته:



إن الخديعة، أحد الوجوه الثلاثة للفخ (الإيقاع)، هي في حد ذاتها عملية معقدة. إنها تتألّف من أفعال عدّة تقع في وقت واحد: كتمان ما هو كائن، والتظاهر بما ليس كائناً، واستبدال ما ليس كائناً بما هو كائن لخلق مظهر للحقيقة يستجيب له المغفل كما لو كان هذا المظهر هو الواقع. يمكن إذاً تمييز عمليتين متحدتين في أية خديعة: الكتمان dissimulation والتظاهر simulation. والكتمان لا يكفي وحده لتشكيل الخديعة (اللهم إلا إذا تظاهر بغياب الكتمان)، كما لا يعد التظاهر كذلك كافياً لتشكيلها لأن التظاهر الصريح (تظاهر الممثل على سبيل المثال) لا يعد خديعة. فلكي يتحرك المغفل باتجاه الطُعم، يتعين عليه أن يظنه واقعياً وليس كُلاباً. والمخطط التالي يلخص آلية الخديعة:



وإذا تطور التصنيف أبعد من ذلك، أمكن تمييز عدة أنماط من الخديعة. ويتم توليد الاختلافات عبر نمط التظاهر المستخدم من قبل الخادع لإخفاء العدوان الذي يخطط له: 1- يمكن للخادع أن يتظاهر بموقف يتضمن غياب أية علاقة بينه وبين ضحية المستقبل: إنه يتظاهر بأنه ليس موجوداً، حرفياً (إذا اختفى) أو مجازياً (إذا تظاهر بالنوم مثلاً، أو بالنظر بعيداً، أو بفقدان العقل، إلخ). 2- ويمكن للخادع أن يتظاهر بنوايا سلمية: يقترح حلفاً، يحاول إغواء أو ترهيب ضحيته، في الوقت الذي يستعد فيه سراً لتعطيل المفاوضات أو خيانة الميثاق. 3- يتظاهر الخادع بنوايا عدوانية حتى يترك المغفل، المشغول بالدفاع عن نفسه ضد هجوم متخيل، نفسه مكشوفاً بلا دفاع أمام هجوم فعلي.

IX. الجزاء: المكافأة والانتقام

إن الأذى الذي ألحقه المعتدي بضحيته، يمكن اعتباره خدمة معكوسة، لم يعد يقبلها الدائنون إنما يغتصبها المدين، وتتطلّب في المقابل، إيقاع أذى مساوٍ في الحجم، ويشبه تلقي ثمن دين مفتوح: يدفع المدين على الرغم منه، مقدار دين أُكره على حَمْلِه. إن المكافأة على خدمة قُدِّمت، والانتقام لظلم وقع، هما وجها الجزاء. إن دفع ثمن الخدمات، شأنه شأن دفع ثمن المظالم هو نتيجة ميثاق يكون أحياناً ضمنياً (كل أعمال الشر تستوجب العقاب، العين بالعين، إلخ)، ويكون في أحيان أخرى صريحاً، يعبر عنه في شكل تحالف محدد يمثل تهديداً ضد فسخ العقد.

يظهر هنا نمط جديد هو الجازي retributor، ونمطان فرعيان هما الجازي المكافِئ، والجازي المنتقم. إن الجازي هو ضامن العقود وتغدو كل خدمة من وجهة نظره عملاً طيباً يستحق المكافأة، وكل أذى عملاً شريراً يستوجب العقاب. ويتّفق دوره ودور المدين الذي يدفع ديونه في الوقت المناسب مُصلحاً خطأ المدين المفلس أو المتقاعس.

[XV. العقاب]

التحسين، الانحطاط، التعويض: يتم غلق الدائرة الحكائية الآن، لكي تفتح إمكانية انحطاطات جديدة تتبعها تعويضات جديدة تبعاً لدورة يمكن أن تكرّر نفسها على نحو غير محدّد، وكل وجه من الوجوه يمكن أن يُطوِّر ذاته على نحو لا نهائي، لكنه يغدو محدداً برغم ذلك في مجرى تطوره عبر سلسلة من الاختيارات البديلة، داخل تراتب من المتتاليات المتداخلة، تكون هي ذاتها دائماً، تحدد على نحوٍ شامل نطاق ما هو قابل للحكي. يندرج رابط الوظائف في المتتالية الأولية ثم في متتاليات أولية في متتالية معقدة، يكون حراً ومنضبطاً في ذات الوقت: حراً (لأن على الراوي في كل لحظة أن يختار استمرار قصته) ومنضبطاً (لأن اختيار الراوي الوحيد بعد كل إمكانية، يكون بين الحدين المتقطع والمتناقض لأحد البدائل)، ويكون بالإمكان من ثم أن نرسم قبلياً الشبكة المتكاملة للاختيارات المقدمة، أن نسمي، ونضعفي المتتالية كل نمط من أنماط الأحداث التي تنشأ عن هذه الاختيارات، وأن نربط هذه المتتاليات ربطاً عضوياً في وحدة الدور؛ وننظم الأدوار المكملة التي تحدد تطور أحد الأوضاع، وأن نربط التطورات في حكي لا يمكن التنبؤ به في الماضي أو الحاضر بسبب لعب التآلفات المتاحة)، وقابلاً للتصنيف (بسبب الخصائص الثابتة والعدد المحدود من العناصر المتآلفة).

وفي ذات الوقت، يكون هذا النوع من إنتاج أنماط الحكي بنينةً لأنماط السلوك الإنساني التي تصدر عنا أو نواجهها. إن هذه الأنماط تزود الراوي بنموذج ومادة تطور منظَّم لا غنى عنها بالنسبة له التي لا يمكن له العثور عليها في موضع آخر. وسواء رغبنا في هذه النماذج أو شعرنا إزاءها بالخوف، فإن نهايتها تحكم ترتيباً لأفعال يتبع أحدها الآخر وتشكِّل تراتبات وأزواجاً متقابلة وفقاً لنظام منيع.

فعندما يضع الإنسان في الحياة الواقعية خطةً، يستكشف في عقله التطورات الممكنة لوضعٍ ما، ويتأمّل مسار الفعل الذي يضطلع به، ويتذكّر وجوه حدث مضى، فإنه يؤلف المحكيات الأولى التي يمكن لنا تصوّرها. وعلى العكس، فإن الراوي الذي يريد أن ينظم التتابع الكرونولوجي للأحداث التي يرويها، وأن يمنحها معنى، لا يجد أمامه من سبيل سوى ربطها معاً في وحدة فعلٍ يوجه نحو نهاية ما.

وبذا، تتّفق أكثر أشكال السلوك الإنساني عموميةً مع الأنماط الأولية للحكي. فالمهمة، العقد، الخطأ، الفخ، إلخ، مقولات عامة. تحدّد شبكة تمفصلاتها الداخلية، وعلاقاتها المتبادلة، مجال التجربة الأولية الممكنة. إن بناء متتاليات وأدوار وسلاسل من المواقف الأكثر تعقيداً وتمايزاً، يُمَكّننا من وضع أسسٍ لتصنيفٍ لأنماط الحكي. وفضلاً عن ذلك، يمكننا من تحديد إطار عام لمرجعية الدراسة المقارنة لهذه النماذج السلوكية (المتماثلة دائماً في بنيتها الأساسية). إنها نماذج تتصف بالتنوع واللانهائية وفقاً للعبٍ لا ينفد من التآلفات والاختيارات التي تتوقف على الثقافات والفترات، والأجناس، والمدارس، والأساليب الشخصية. إن سيمولوجيا الحكي، على الرغم من كونها تقنية للتحليل الأدبي، تستمد وجودها الفعلي وثراءها من تجذرها في الأنثروبولوجيا.

3

تأملات في النماذج العاملية


أ. ج. غريماس

النص المترجم هنا، جزء من الفصل العاشر من كتاب أ. ج. غريماس، "علم الدلالة البنيوي" *Structural Semantics*، الذي يعد محاولة شاملة لتطويع المقولات اللسانية لكي تلائم التحليل البنيوي للأدب.إن غريماس الذي يستفيد من إنجازات النحو التوليدي، يقيم تماثلاً بين البنية العميقة للغة والأسطورة من جهة، والتحليلات السطحية اللسانية والحكي، من جهة أخرى. إنه يهدف إلى بناء نموذج وظيفي قادر على إعادة إنتاج البنية العميقة الكلية للأدب وتعليل كُلِ تجلٍ سطحي كائن أو يمكن تصوره.

ويقدم غريماس أيضاً تصنيفه الخاص للمقولات العاملية لتحليل الحكي، مطوراً العمل الرائد الذي قام به فلاديمير بروب في "مورفولوجيا الحكاية الشعبية"*Morphology of the Folktale* والتحليل الذي قام به إتيان سوريو للنماذج العاملية في الدراما. إن هذه التصنيفات المبكرة للنماذج العاملية، فيما يرى، ليست كافية من حيث اقتصارها على تحليل جنس واحد بعينه، ولكونها مغرقة في الشكلية والوصف، وفشلها في أن تضع العنصر الموضوعاتي في الاعتبار. ويبني غريماس نموذجه الخاص على التمييز الذي أقامه بروب بين الشخصيات، والشخصيات الأساسية *dramatis personae*، وهو ما يوازي عند غريماس فئة الممثلين *actors*، أي الشخصيات التي تنهض بالفعل في حكاية معينة، و"العوامل" *actants*، التي تعد أنماطاً لـ"الممثل" تتأسس من متن الجنس ككل. ولكي يقيم غريماس تماثلات تركيبية صارمة، يخطو خطوة أبعد نحو اختزال مقولات بروب وسوريو العاملية إلى ثلاثة أزواج عاملية رئيسة: الزوج الأول هو "الذات" *subject* في مقابل "الموضوع" *object*، وهو يمثل الوظائف التركيبية الضرورية. أما الزوج الثاني فهو "المرسل" *sender* مقابل "المرسل إليه" *receiver*، و هو زوج يصعب غالباً تطبيقه على التحليل

الحكائي للأدب، على الرغم من وجوب الأخذ في الاعتبار أن نموذج غريماس يشير إلى حكي أسطوري أو حكايات شعبية. والزوج الثالث هو "المساعد" *helper* مقابل "المعارض" *opponent* وهو الزوج الذي يعادل عند غريماس الوظيفة الظرفية *circumstantial function* للظروف النحوية في الجملة. إن العلاقات التي تحكم هذا النموذج العاملي الأساس تتمركز على مفهوم الرغبة، الذي يُعَدّ الحافزَ على الفعل على المستوى السطحي، والقوة الدافعة على مستوى البنية العميقة.

قبول غريماس بهذا العنصر كجزء جوهري لنموذجه العاملي، يساعده على التحول بعيداً عن التحليل الوصفي والشكلي المجرد للحكي نحو التحليل الموضوعاتي والأيديولوجي، وهو اتجاه يستكمله، على سبيل المثال في عمله "سيميوطيقا العواطف" *Sémiotique des passions* الذي كتبه بالاشتراك مع جاك فونتا عام *1991*. إن اقتراحاته لتقييم النماذج التي طورها علم النفس التحليلي لتحليل الأسطورة- مثل تحليل فرويد لأسطورة أوديب- وتصميم نماذج عاملية نفستحليلية مبنية على تحليل شارل موروف النفسنقدي للاستعارات الاستحواذية التي تشكل الأساس المجرد لخلق الأساطير الشخصية، تظل عامة وغير حاسمة وتظهر محاولة غريماس لاختزال المفاهيم التي غالباً ما تكون تجريبية، ومصطلحات علم النفس التحليلي المتنافرة، إلى نظام "علمي" شامل ودائم من الصيغ الوظيفية. وأكثر المظاهر تأثيراً في نموذج غريماس الدلالي هو التحليل المفهومي للمعنى الذي يحاول أن يربط مستويات البنية الكبرى والبنية الصغرى للنص والكلمة. إن الفضل يرجع لغريماس في سك مصطلحات مثل "سيم *seme*" و "سيميم *sememe*" و"تشاكل *isotopy*" وهي المصطلحات التي تبناها بعد ذلك نقادٌ بنيويون آخرون.

2- العوامل في اللسانيات

صدمتنا ملاحظة تسنير Tesnière- التي ربّما كان القصد منها أن تكون تعليمية- و هي الملاحظة التي تُشَبِّه الملفوظ البسيط بـ"الدراما" [spectacle]. فإذا تذكّرنا أن "الوظائف"، وفقاً للنحو التقليدي، مجرد أدوار تلعبها الكلمات- الفاعل هو "شخص يؤدي الفعل"، والمفعول "شخص يقع عليه الفعل"، وهلم جرّا- فإن الجملة proposition، في ضوء هذا المفهوم، هي بالفعل مجرد دراما ينتجها homo

loquens لنفسه. إن للدراما مع ذلك، هذه الخصوصية، خصوصية اتصافها بالثبات: إن محتوى الأفعال متغير دائماً، والممثلين يختلفون، ولكن الملفوظ الدرامي [l'enoncé spectacle] يظل دائماً كما هو، لأن ما يضمن ثباته هو التوزيع الفريد لأدواره.

إن ثبات توزيع عدد صغير من الأدوار، كما كنا نقول، ليس ببساطة اتفاقياً: لقد شاهدنا كيف أن عدد العوامل كانت تقرّره شروط بديهية لإدراك الدلالة. لقد بدا لنا أن عدد الأدوار الموزعة كان أكثر صعوبة في التمييز. وبدا من الضروري على الأقل تصحيح الصيغة الثلاثية العرجاء وذلك باستبدال مقولتين عامليتين في شكل تعارضات:

ذات	مقابل	موضوع
مرسل	مقابل	مرسل إليه

لقد مكنتنا هذه البداية من الوصول للتقدير الاستقرائي التالي: حيث أن الكلام "الطبيعي" لا يمكن أن يُزيد عدد العوامل أو يوسِّع الفهم التركيبي للدلالة الكامنة خلف الجملة، فإننا سوف نعثر على نفس المبدأ داخل كل عالم صغير. أو العكس بمعنى أصح: إن العالم الصغير يمكن تحديده كعالمٍ، أي، ككلٍ دال [tout de signification]، فقط إلى الحد الذي يمكن أن يطفو فيه في أية لحظةٍ أمامنا كمشهدٍ بسيط، أو كبنية عاملية.

لقد كان هناك؛ إذاً، شكلان للتنظيم العملي ضروريان لتعديل هذا النموذج العاملي المستمد من النحو ليتفق مع وضعه الدلالي الجديد، ومع الأبعاد الجديدة لعالمٍ صغير. فمن جهة، كان من الضروري أن نقترح اختزال العوامل التركيبية لوضعها الدلالي (سواء تلقت ماري الرسالة، أو أُرسلت إليها، فإنها تكون دائماً هي "المرسل إليه")؛ ومن جهة أخرى كان من الضروري تجميع كل الوظائف التي تتجلى في أحد المتون التي تنسب إلى عامل دلالي واحد مهما يكن توزيعها، بحيث يمتلك كلُ عاملٍ متجلٍّ، خَلْفَه، استثماره الدلالي الخاص به، وبحيث يمكن القول بأن مجموعة العوامل المنظِّمة، مهما تكن علاقتها ببعضها البعض، تكون ممثِّلةً للتجلي الكلي في مجموعة.

وهنا؛ إذاً، تُقترح فرضية نموذج عاملي بحسبانه واحداً من المباديء الممكنة لتنظيم العالم الدلالي، وهو عالم من الاتساع بحيث لا يمكن الإمساك به في شموليته، داخل عالم صغير يتوفر على إنجازه إنسان. ومهما يكن من أمر، فإن من الضروري أن تؤكد الأوصاف المتعينة للمناطق المحددة- أو على الأقل، للاحظات ذات طابع عمومي يمكن أن يكون، من دون إتكاء على تحليل دقيق، ذي علاقة بمجموعات دالة واسعة ومتنوعة- تلك التقديرات الاستقرائية اللسانية عن طريق الإنتاج المتواقت لمعلومات تتصل بالدلالة وبالتشكُّلات الممكنة للمقولات العاملية.

3- عوامل الحكايـة الشعبية الروسية

لقد كان فلاديمير بروب هو أول من عجَّل بإثبات هذه الفرضية في "مورفولوجيا الحكاية الشعبية"، التي عرفت ترجمتها الأميركية حديثاً نسبياً، وفي فرنسا من وقت قصير فقط. وبعد تحديد القصة الشعبية بوصفها توزيعاً على خط زمني لإحدى وثلاثين وظيفة، يطرح بروب السؤال حول "العوامل" actants أو الشخصيات الرئيسة dramatis personae كما يسميها. إن تصوره للعوامل وظيفيٌ: تتحدد الشخصيات ، فيما يرى، تبعاً لـ"دوائر العمل" التي تشارك فيها، تلك الدوائر التي تؤلفها حزم الوظائف المنسوبة إليها. إن الثبات الذي يمكن أن نلاحظه بمقارنة كل أحداث الحكاية الخاصة بالمتن، هو ثبات دوائر العمل الخاصة بالشخصيات (التي نفضل أن ندعوها "ممثلين") وهي دوائر تختلف من حكاية لأخرى. ولكي نوضّح هذه النقطة بمساعدة خطاطة بسيطة (نظر أسفل)، نرى بأنه إذا قمنا بتحديد الوظائف، F1، F2، F3، بوصفها تشكِّل دائرة نشاط شخصية معينة، A1، فسوف يسمح لنا ثبات دائرة النشاط من حكاية لأخرى باعتبار الممثلين، a1، a2، a3، تشكُّلات مكررة لنفس العامل A1، الذي تحدده نفس دائرة النشاط.

	الرسـالة 1	الرسـالة 2	الرسـالة 3
الحكايـة 1	F1 a1	F2 a1	F3a1
الحكايـة 2	F1 a2	F2 a2	F3a2
الحكايـة 3	F1 a3	F2 a3	F3a3

والنتيجة هي أنه إذا كان يمكن تثبيت الممثلين داخل أحداث الحكاية، فإن بالإمكان تثبيت العوامل، التي هي فئات لممثلين، فقط من متن كل الحكايات: إن تشكلاً للمثلين يكوّن "حكاية" معينة؛ وتكوِّن بنية العوامل أحد الأجناس. تمتلك العوامل وضعاً ميتالسانياً في علاقتها بالممثلين. إنها بالمناسبة تفترض تحليلاً وظيفياً- أي، التكوين المنجز لدوائر العمل.

هذا الإجراء المضاعف- تثبيت الممثلين عبر وصف الوظائف واختزال فئات الممثلين لعوامل الجنس- يسمح لبروب بتأسيس قائمة محددة للعوامل هي:

1- الشرير

2- الواهب

3- المساعد

4- الشخص موضوع البحث (الأميرة وأبوها)

5- المرسل

6- البطل

7- البطل الزائف

هذه القائمة تجيز لبروب إعطاء تعريف عاملي للحكاية الشعبية الروسية باعتبارها حكاية تضم سبع شخصيات رئيسة.

4- العوامل في المسرح

في ذات اللحظة التي توقف فيها بروب عن تحليله، نجد قائمة أخرى مماثلة إلى حدٍّ ما، وهي قائمة "الوظائف" الدرامية التي قدمها إتيان سوريو في "مائتي ألف موقف درامي" Les Deux cent mille situations dramatique(1). إن فكر سوريو، على الرغم من كونه ذاتياً وغير معتمدٍ على تحليل بذاته، لا يختلف كثيراً عن وصف بروب، بل ويوسعه بطريقةٍ ما. ومن غير المحتمل أن يكون سوريو قد تعرف على عمل بروب. وهذا موضوع لا يمثّل أهمية على كل حال. تكمن أهمية فكر سوريو في حقيقة أنه أظهر إمكانية تطبيق التأويل العاملي على نوع من الحكي- الأعمال المسرحية- يختلف تماماً عن الحكاية الشعبية، وبأن نتائجه يمكن مقارنتها بنتائج بروب. ونجد هنا، على الرغم من اختلاف التعبير، التمييز نفسه بين أحداث القصة [l'histoire événementielle] (التي تعني بالنسبة له مجرد مجموعة من الموضوعات الدرامية) ومستوى الوصف الدلالي (المؤلف من "المواقف" التي يمكن تفكيكها إلى "عمل العوامل). وأخيراً، نتعرّف هنا على قائمة محدودة من العوامل (يُطلق عليها، وفقاً للمصطلح التركيبي التقليدي، "الوظائف"). ولسوء الحظ، وبعد تردّدٍ دام لبعض الوقت بين ست وسبع وظائف درامية، قرر سوريو أخيراً أن يحدد عدد هذه الأدوار بستة (وهو رقم، قام غاي ميشو Guy Michaud، بالمناسبة، بتحديه في "تقنيات التأليف" Techniques de l'oeuvre عندما أراد أن يعيد تأسيس الوظيفة السابعة، وهي وظيفة "الخائن": يمكننا من ثم الحصول على تحديدات موازية لـ"الجنسين" المختلفين- الفولكلور والدراما- اللذين ادعيا، كل بمعزل عن الآخر، أنهما محكيات بسبع شخصيات.

إن قائمة سوريو تكون على الوجه التالي:

---

(1) ÉTIENNÉ SOURIAU, Les Deux cent mille situations dramatiques (Paris: Flammarion, 1950).

الأسـد ... القوة الموضوعاتية الموجّهة

الشمس... ممثل الخير المرغوب فيه، القيمة الموجَهة

الأرض ... المتلقي الافتراضي للخير (الذي يعمل من أجله الأسد)

المريخ المعارض

الميزان... الواهب، مانح الخير

القمـر ... المنقذ، مضاعفه إحدى القوى السابقة

وينبغي ألا تثبط همتنا مصطلحات سوريو ذات الطابع الفلكي. إنها لا تنجح في إخفاء التأملات، التي لا تخلو من تماسك.

5- المقولة العاملية "ذات" subject vs. "موضوع" object

تؤكّد تحديدات بروب وسوريو تأويلنا في نقطة مهمة: إن عدداً محدوداً من المصطلحات العاملية يكفي لتفسير تنظيم عالم صغير. وتكمن عدم كفايتها في الطابع الذي أعطى لهذه التحديدات، وهو طابع شكلي على نحو مفرط وغير كاف في ذات الوقت: إن تحديد أحد الأجناس فقط بالاعتماد على عدد العوامل، وتنحية كل أشكال المحتوى، معناه أن نضع التحليل في مستوى مغرق في الشكلية؛ وأن نقدم العوامل في شكل قائمة بسيطة، ومن دون مساءلة للعلاقات الممكنة بينها، يعني استبعاد التحليل في مرحلة مبكرة جداً، وذلك بترك الجزء الثاني من التعريف، أي سماته المحددة، عند مستوى غير كافٍ من الشكلنة. إن تنظيم مقولات قائمة العوامل يبدو كذلك ضرورياً: وسوف نحاول تناوله، في اقتراب أوّلي، بمقارنة القوائم الثلاث الموجودة تحت تصرّفنا، وهي قوائم بروب، وسوريو، وقائمة أخرى أكثر محدودية، من حيث اشتمالها فقط على مقولتين عامليتين، تمكّنا من استمدادهما من تأملاتنا في الطريقة التركيبية التي يؤدي بها الخطاب وظيفته.

نظرة أولية سوف تتيح لنا العثور على/ وتحديد العاملين التركيبيين اللذين يشكّلان مقولة "ذات" مقابل "موضوع" في قائمتي بروب وسوريو. ومن اللافت للنظر، وهو الأمر الذي يتعيّن علينا الإشارة إليه في هذه المرحلة. العلاقة بين "الذات" و"الموضوع"، التي تحملنا الكثير من المشقة لكي نحددها على نحوٍ دقيق، وفشلنا مع ذلك في تحديدها بشكل كامل، تظهر هنا مقرونة باستثمار دلالي يتطابق في القائمتين كلتيهما، هي علاقة "الرغبة". ويبدو من الممكن تصوُّر أن التَعَدِّية transivity أو العلاقة الغائبة، كما اقترحنا تسميتها، التي تتموقع في البعد الأسطوري للتجلي، تظهر تابعةً للتأليف السيمي بوصفها سيميم يحقق أثر معنى "الرغبة". فإذا كان الأمر كذلك، فإن العالمين الصغيرين، جنس "الحكاية الشعبية" وجنس "الدراما" اللذين تحدّدهما مقولة عاملية أوَّلية تتمفصل في علاقتها بالرغبة، قادرين

على إنتاج تواترات حكائية حيث يتم التعبير عن الرغبة تحت الشكل العملي والأسطوري معاً لـ"البحث" وسوف تكون خريطة مُرادفات تلك المقولة الأوَّلية كالتالي:

التركيب	الذات الموضوع
بروب	البطـل.vs الشخص موضوع البحث
سوريو	القوة الموضوعاتية الموجِّهة .vs ممثل الخير المرغوب فيه للقيمة الموجِّهة [الأسد] [الشمس]

6- المقولة العاملية "مرسل" .vs "مرسل إليه"

إن البحث عما يمكن أن يتفق، طبقاً لمقاصد بروب وسوريو، مع تلك المقولة العاملية الثانية، يمكن أن يطرح عدة صعوبات بسبب التجليات التأليفية syncretic المتواترة للعوامل (التي صادفناها بالفعل على مستوى التركيب)، والتعددية التي نلاحظها كثيراً لعاملين حاضرين على شكل ممثل واحد. وعلى سبيل المثال، تكون الذات، في قصة حب عادية تنتهي بالزواج من دون تدخل من الآباء، هي المرسل إليه نفسها، بينما يكون الموضوع هو نفسه في الوقت ذاته مرسل الحب.

$$\frac{\text{هو}}{\text{هي}} \simeq \frac{\text{ذات + المرسل إليه}}{\text{موضوع + مرسل}}$$

أربعة عوامل هنا، متماثلة ومعكوسة، ولكنها تتآلف في شكلين اثنين من الممثلين. غير أننا نرى أيضاً بأي سهولة يمكن للانفصال بين "الموضوع" و"المرسل"، أن ينتج نموذجاً ذا عوامل ثلاثة- الكوبليه الذي غناه مايكل لجراند في "مظلات تشيربورج"Umberellas of Cherbourg:

رجل، إمرأة

تفاحة، دراما

وعلى العكس من ذلك، نجد في حكاية مثل "البحث عن الكأس المقدسة The Quest for the Holy Grail، أربعة عوامل، متمايزة تماماً، تتجسد في مقولتين:

ذات / موضوع ≃ بطل / الكأس المقدسة

مرسل / مرسل إليه ≃ الإله / البشرية

لا يطرح وصف سوريو أية مشكلات. إن مقولة ذات .vs مرسل إليه متميزة بوضوح، كتعارض بين

الوسيط مانح الهبة .vs المتلقي الفعلي للهبة

ويبدو المرسل في تحليل بروب متجسداً في ممثلين، يتحد الأول منهما بسهولة بموضوع الرغبة: (الأميرة و) أبوها. بينما يظهر الممثل الثاني في الأحداث كما هو متوقع، تحت اسم "الباعث" dispatcher، ويكون أحياناً "الملك"، وفي أحيان أخرى يكون الأب- متحدين أو غير متحدين في ممثل واحد- الذي يرسل البطل في مهمة. وهكذا، ومن دون أية مشقة، أو استعانة بالتحليل النفسي، يمكننا إعادة دمج والد الأميرة، و"الباعث"، واعتبارهما، عندما يتم تقديمها منفصلين، "ممثلين" لنفس العامل.

أما بالنسبة للمرسل إليه، فيبدو أن مجال نشاطه في الحكاية الروسية الشعبية، يندمج تماماً في مجال نشاط الذات- البطل. والسؤال الفطري الذي يمكن طرحه حول هذه النقطة، وهو سؤال سوف نعود إليه بعد ذلك، هو ما إذا كان من الممكن اعتبار هذه الاندماجات معايير ملائمة لتقسيمات الجنس إلى أجناس ثانوية.

ويبدو أن هاتين المقولتين العامليتين تظهران، حتى الآن، كمكونين لنموذج بسيط يدور كليةً حول الموضوع، الذي هو في ذات الوقت موضوعاً للرغبة وموضوعاً للتواصل.

7- المقولة العاملية "مساعد" .vs "مُعَارض"

وإنه لأمر أكثر صعوبة بكثير أن نتأكّد من التشكُّل التصنيفي للعوامل الأخرى وذلك لافتقادنا لنموذج تركيبي. إن بالإمكان مع ذلك التعرف على دائرتين من دوائر النشاط، ونوعين من الوظائف المتمايزة داخلهما دون صعوبة.

1. إن النوعين الأولين يجلبان معهما المساعدة من خلال العمل في اتجاه الرغبة أو تسهيل التواصل.

2. أما الأنواع الأخرى، فإنها تخلق، على العكس من هذا، عقبات بمعارضة إما تحقيق رغبة أو تسهيل التواصل.

ونستطيع أن نرد هاتين الحزمتين من الوظائف لعاملين منفصلين يمكن أن نعينهما تحت الاسم:

مساعد vs. معارض

ويتفق هذا التمييز على نحو جيد إلى حد ما مع التمييز الذي أقامه سوريو الذي استعرنا منه مصطلح "مُعَارِض" opponent:

ونحن نفضل مصطلح "مساعد" الذي قدمه جاي ميشو Guy Michaut على مصطلح سوريو "الإنقاذ" rescue. وفي الصيغة التي قدمها بروب نجد أن "المعارض" يُدْعَى ازدراءً "شرير" (خائن) بينما يضم المساعد شخصيتين هما المساعد والواهب. وللوهلة الأولى، تبدو مرونة التحليل هذه مدهشة.

وينبغي ألا ننسى، مع ذلك، أن "العوامل" قد أقامها بروب، بالإضافة إلى سوريو، من دوائر أعمالها، أي، بمساعدة اختزال الوظائف المفردة، ومن دون الأخذ في الاعتبار تماثل لا مفر منه. ونحن هنا لا ننوي نقد بروب، الذي يُعد دوره بارزاً كرائد، وإنما ننوي فقط أن نسجل التقدم الذي تم إحرازه خلال الثلاثين سنة الماضية بفضل التطور العام للإجراءات البنيوية. ويتعيّن علينا أيضاً أن نعتبر أن من الأيسر أن نعمل عندما تتوفر لنا قائمتان تقبلان المقارنة، بدلاً من مجرد قائمة واحدة.

ويمكن أن نتساءل ما الذي يتفق، في العالم الأسطوري الذي نريد أن نجلو بنيته العاملية، مع هذا التعارض بين المساعد والمعارض. وللوهلة الأولى، يحدث كل شيء، إلى جانب الأطراف الرئيسة موضوع الدرس، كما لو أنه سوف يُظهر الآن في الدراما المسقطة على شاشة قيمية عوامل تمثل بطريقة تخطيطة القوى الخيرة والقوى الشريرة في العالم، التي تتجسّد في "الحارس"، و"الشيطان" في الدراما المسيحية للعصور الوسطى. وما يلفت النظر أيضاً، هو الشخصية الثانوية لهذين العاملين. وبقليل من التلاعب اللفظي يمكن القول، وفي ذهننا صيغة اسم الفاعل التي عيَّناهما بها (مثلاً "المعارض [opposant])، بأنهما "مشاركين" ظرفيين، وليسا عاملين حقيقيين في الدراما. إن أسماء الفاعل هي في الواقع مجرد صفات تصف أسماءً بالطريقة نفسها التي تصف بها الظروف الأفعال.

وعندما أردنا أن نعطي وضعاً شكلياً للظروف النحوية في سياق إجراء التطبيع normalization، عيناها كمظاهر تكوّن فئة من الوظائف إتباعية التركيب. وتوجد في الفرنسية داخل الفئة المحددة على نحو فقير نسبياً للظروف، قائمةٌ محدودة جداً لظروف الحالة مقدَّمة على شكل زوجين متعارضين:

طواعية (willingly)	vs.	قسراً (unwillingly)
بجودة (well)	vs.	برداءة (badly)

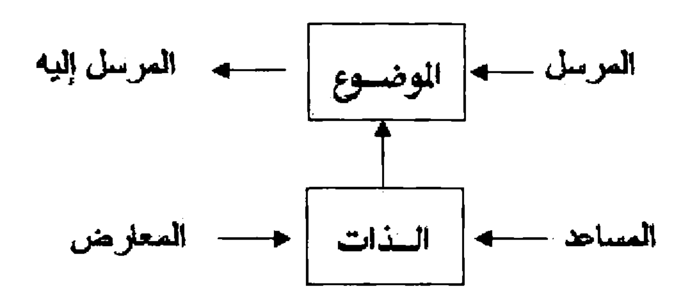
وتلك يمكن أن ينظر إليها بحق كظروف جِهَوِيَّة، يبدو تأويلها الدلالي صعباً. وتشير المقولة الأولى، في السيرورة التي نجد فيها الوظيفة مستثمرة، إلى مشاركة الرغبة، مع أو بدون توقع مقاومة؛ ويمكن أن تشكِّل المقولة الثانية إسقاط التقدير الذي تحمله الذات لسيرورتها الخاصة على الوظيفة (عندما تتماهى الذات مع المتكلم).

ويتضح بالفعل إلى أين كنا نريد أن نصل: إلى حد أن تعتبر الوظائف مكوِّناً للعوامل، ولا يوجد هناك من سبب يجعلنا غير قادرين على الإقرار بإمكانية اعتبار المقولات الجِهَوِيَّة "ظروفاً" circumstants يمكن أن تشكِّل الصيغ التركيبية الاتباعية للعامل- الذات. وبالنسبة للتجلي الأسطوري الذي يعنينا، نفهم جيداً أن المساعِد والمعارض هما مجرد إسقاطان للرغبة حتى تعمل، ويُحكم على المقاومة الخيالية للذات نفسها كشيء مفيد أو ضار في علاقتها برغبتها.

ولهذا التأويل قيمة نسبية. إنه يحاول تفسير ظهور "الظروف" circumstants وكذلك العوامل الحقيقية في كلتا القائمتين، كما يحاول تعليل وضعهما التركيبي والدلالي.

8- النموذج الأسطوري العاملي

استنباطاً من القوائم التي تبقى، برغم كل شيء، شرطية أو مركبة عبر تأمل البنية التركيبية للغات الطبيعية، يبدو هذا النموذج، بسبب بساطته، ولاقتصاره على تحليل التجليلات الأسطورية فقط، ممتلكاً لقيمة إجرائية محددة. وتكمن بساطته في حقيقة أنه يتمركز كليةً على موضوع الرغبة التي تتوجه نحوها الذات، التي تتموقع كموضوع للتواصل، بين المرسل والمتلقي، كون رغبة الذات، من ناحيتها، معدَّلة بإسقاطات من المساعد والمعارض:



9- الاستثمار الموضوعاتي

إذا أردنا مساءلة إمكانيات استعمال هذا النموذج الذي نعتبره إجرائياً؛ بوصفه فرضية مُبنيِنَة تعيَّن علينا أن نبدأ بملاحظة: إن الرغبة في مقارنة المقولات التركيبية لقوائم بروب وسوريو جعلتنا نتأمل العلاقة بين "الذات" و"الموضوع"- وهي العلاقة التي تبدو للوهلة الأولى، في عموميتها الأشمل، علاقة غائية الطابع، أي أنها تمثل موجِّهاً لـ"أن تكون قادراً على أن تفعل"، ولكنها، على مستوى تجلي الوظائف، كان يمكن أن تستعيد مُوَجِّهاً عملياً أو أسطورياً "أن تفعل"- كعلاقة أكثر تخصصية لـ"الرغبة" (تمتلك استثماراً دلالياً أثقل) التي تحوّل نفسها على مستوى الوظائف المتمظهرة إلى "بحث" quest. ومن ثم، يمكن أن نقول بأن الخصوصيات الممكنة للنموذج ينبغي أن تنقل أولاً العلاقة بين العوامل "ذات" مقابل "موضوع" ثم تتمظهر بعد ذلك في شكل فئة من المتغيرات تشكِّلها استثمارات ثانوية.

وهكذا، وبتبسيط شديد، يمكن القول بأن علاقة الرغبة، بالنسبة لفيلسوف من العصر الكلاسيكي يمكن أن تتحدّد، عبر استثمارٍ دلالي، بوصفها الرغبة في المعرفة، وتكون عوامل دراما المعرفة الخاصة به، موزعة بنسبٍ متفاوتة على النحو التالي:

الذات	... الفيلسوف
الموضوع	... العالم
المرسل	... الإله
المرسل إليه	... البشرية
المعارض	... المادة
المساعد	... العقل

وبالطريقة نفسها، يمكن أن تُوَزَّع الأيديولوجيا الماركسية كما يُعَبِّر عنها أحد المناضلين، بسبب رغبتها في مساعدة الانسان، على نحوٍ موازٍ:

الذات	... الانسان
الموضوع	... مجتمع بلا طبقات
المرسل	... التاريخ
المرسل إليه	... البشرية
المعارض	... الطبقة البرجوازية
المساعد	... الطبقة العاملة

إننا نرى أن النموذج العاملي، المقترح، المتمركز على علاقة "الرغبة"، قابل لأن يكون تحويلاً سلبياً، وبأن الاستبدالات الخاصة بالمفردات داخل مقولة: "استحواذ" obsession vs "رُهَاب" phobia، ينبغي أن يكون لها من ناحية المبدأ انعكاسات على تشكُّل مجموعة مفردات النموذج.

10- العوامل والممثلين

وحتى مع التسليم بهذا، فإن حقيقة أن الإجراء المتعلق بالاستثمار الموضوعاتي لحساب الموضوع يخاطر في كل لحظة بخلط وصف النموذج العاملي بالتحليل الوصفي، لا تُعَدُّ كافية لتعليل تغير النماذج العاملية ولتثبيت تصنيفها. ولا يتبقّى شيء سوى العودة للعوامل ذاتها، لكي نرى بأي إجراء يمكن للمخططات التوزيعية للعوامل، من جهة، وأنماط العلاقات الأسلوبية بين العوامل والممثلين من جهة أخرى، أن تقدم معياراً "لتصنيف" تخصيص النماذج العاملية.

وأول معيار تصنيفي من هذا النوع يمكن أن يكون تأليفية syncretism العوامل. إن بإمكاننا إذاً تقسيم النماذج إلى أجناس فرعية، وفقاً لطبيعة العوامل التي تسمح لنفسها بالتآلف: لقد شاهدنا في الحكاية الشعبية أن "الذات" و"المرسل إليه" يؤلفان عاملاً أصلياً arche – actant... ويمكن لهذا المثال أن يكون أكثر وضوحاً إذا ما وضع في المجال غير القيمي: وهكذا تكون الملكة في لعبة الشطرنج هي العامل الأصلي التأليفي للمطران والمحتال.

وبالنسبة للمعيار الثاني، تتميّز التأليفية بتقسيم العوامل تقسيماً تحليلياً إلى ممثلين انضوائيين hyponemic وممثلين إتباعي التركيب hypotactic وهو التقسيم الذي يتفق مع التوزيع التكميلي لوظائفهم. ويبدو الأمر كما لو أن بروب حاول- على نحو غير موفق بشكل كاف، على ما يبدو بالنسبة لنا، أن يحدد "المرسل إليه" بوصفه الشخص موضوع البحث (الأميرة) وأباها (ربما كان يسعى للحفاظ على الكرامة الإنسانية للمرأة- الموضوع). ولقد أظهرت تحليلات ليفي شتراوس أن الميثولوجيا، لكي تعلل التوزيعات المكملة للوظائف، غالباً ما تُظهر على مستوى الممثلين، تفضيلاً للمشتركات العاملية التامة على بنى القرابة. وغالباً ما تُجمَّع العوامل في أزواج من الممثلين مثل زوج وزوجة، أب وابن، جدة وحفيد، إلخ.... وهنا، نستطيع أن نسأل عما يتوافق بالضبط مع نماذج القرابة التي يستخدمها التحليل النفسي في وصف البني العاملية الفردية: هل تقع على مستوى توزيع العوامل إلى ممثلين، أو هل تمثِّل، في نهاية التعميم الذي يبدو للوهلة الأولى متطرفاً، صيغاً للمقولات العاملية؟

ومعيار تصنيفي ثالث يمكن أن يكون معيار غياب واحد أو أكثر من العوامل. إن الاعتبارات النظرية تسمح باقتراح مثل هذه الإمكانية فقط مع الكثير من التشكك. إن نماذج غياب العوامل التي أوردها سوريو تؤول جميعها بوصفها الآثار الدرامية التي ينتجها انتظار أحد العوامل، الذي يعد شيئاً مختلفاً عن الغياب، بل هو على الأصح نقيضه. إن غياب طرطوف من المشهدين الأولين في الكوميديا

أو تأخر المنقذ في تاريخ "اللحية الزرقاء" يجعل من حضور العامل الذي لم يتجل بعد في اقتصاد البنية العاملية أمراً أكثر حدة.

ومن وجهة النظر الإجرائية، ومن دون الانكباب على مشكلةِ واقعية أي توزيع خاص للعوامل، يمكننا اعتبار النموذج العاملي المقترح درجةً وصفية عظمى، مختزلة إلى بنية عاملية أصلية – arche actantial أسهل، ولكنها أيضاً قابلة للتوسع (من الصعب للوهلة الأولى أن نتسم بالدقة حول حدودها، ولكنها ليست جديرة بالاعتبار بكل تأكيد). بسبب التشكُّل الممكن للعوامل في بني اتباعية التركيب hypotactic.

وقضية كلية أخرى هي قضية تعيين العوامل التي تعتمد فقط في جزء صغير منها على التحليل الوظيفي الذي نحاول، احتذاءً ببروب، أن نركب منه النموذج العاملي... ففي الوقت الذي نتفق فيه مبدئياً مع ليفي شتراوس عندما يقول، بمناسبة تحليل بروب، أن وصف عالم الحكاية الشعبية لا يمكن أن يكون كاملاً بسبب جهلنا بالشبكة الثقافية القيمية التي تغذيه، فإننا لا نعتقد أن هذا يشكِّل عقبة أساسية للوصف الذي يمكن أن يكون ملائماً(1) ما يزال، على الرغم من بقائه ناقصاً. وهكذا، لكي نتقدم من متتاليات قابلة للمقارنة مستمدة من حدوثات حكائية مختلفة مثل:

شجرة تدل على الطريق ...
كركي يقدم حصاناً هدية ...
طائر يتجسس

فإن بإمكاننا أن نختزل بذلك المحمولات إلى وظيفة واحدة هي وظيفة "المساعدة"، ونقترح للممثلين الثلاثة عامل مُساعد يمكن أن يضمهم معاً: إننا عاجزون عن استعادة تفسير الفئات المخصصة للمثلين، بدون مساعدة وصفٍ قيمي، مستحيل في هذه الحالة.

ومع ذلك، يمكن ألا تكون صياغة العناصر الأولى لأسلوبية عاملية من تحليل وظيفي مفرد، أمراً مستحيلاً.

[1] CLAUDE LÉVI-STRAUSS, 'Structure and Form: Reflections on A Work by Vladimir Propp', in Structural Anthropology, vol. 2, trans. MONIQUE LAYTON (New York: Basic Books, 1976).

القسم الثاني

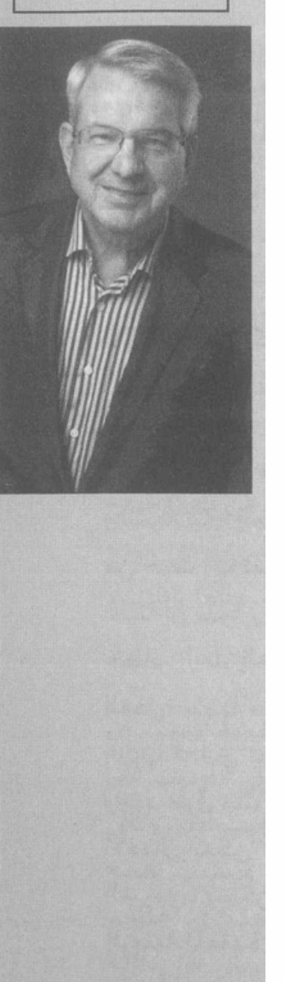
بنية الحكي: القصة

4

المتن الحكائي والمبنى الحكائي في تحليل الحكي

بعض المناقشات الأميركية

جوناثان كلر



يُعَدّ جوناثان كلر، أحد السيميوطيقيين المهمين في التقليد الأنجلو ساكسوني. عدَّل ونقد المدارس البنيوية الأوروبية في كتابة المهم "الشعرية البنيوية" *Structuralist Poetics (1975)* و"تتبع العلامات: السيميوطيقا، الأدب، والتفكيكية" *The Pursuit of Signs:Semiotics,Literature, Deconstruction(1983)*. وهو أيضاً، مؤلف "التفكيكية" *On Deconstruction (1982)* الذي ربما يعد أهم عرض موجز وتقييم للنظرية التفكيكية. ويجادل كلر بأن المشروع التفكيكي لا يبطل النظرية البنيوية، وإنما يكملها. وفي المقال التالي، يهاجم كلر الفرضية الواسعة الانتشار بين السرديين الفرنسيين، التي تذهب إلى أن الأحداث الموجودة على مستوى المتن الحكائي *fabula* تكون منظمة وفقاً لترتيب طبيعي حقيقي، وتُعَدَّل بعد ذلك ويتم خلخلة نظامها عبر متطلبات التمثيل السردي على مستوى الخطاب.إن كلر، الذي يحذو حذو التقليد النظري الأميركي، يجادل بأن المحكيات الأدبية شأنها شأن المحكيات غير الأدبية، تكون منظمة طبقاً لمنطق مزدوج متناقض، منطق الأحداث الذي يؤكد على الفاعلية السببية للأصول، ويفترض أولوية الأحداث بغض النظر عن دلالتها، ومبدأ التماسك، الذي ينكر هذه الفاعلية السببية ويعامل الأحداث بوصفها نتاج المعنى بصفة أولية. وتؤكد أطروحة كلر على أن هذين المنطقين لا يلغي أحدهما الآخر، وإنما بالأحرى يخلقان معاً توتراً تعتمد عليه طاقة الحكي، الأمر الذي يستعرضه بقوة في تحليله لمحكيات عديدة أدبية وغير أدبية. إن تحديد كلر لـ"المتن الحكائي" بوصفه بناءً تصنيفياً، و ناتجاً أكثر منه واقعاً يقوم الخطاب بنقله، يتفق ونظرة بال في كتابها "السرديات" *Narratology (1985)*، إذ ترى أن المتن الحكائي هو أكثر المستويات السردية تجريداً.

على الرغم من أن فكرة السرديات، ومشروع نحو الحكي قد نشأ واكتسبا قوتهما ضمن حدود البنيوية الفرنسية، وأن العمل الجديد المتسع في هذا الميدان قد هيمنت عليه أو أثارته الأسئلة التي طرحتها الأوصاف البنيوية للحكي، فقد كان هناك تقليد أميركي مهم لدراسة الحكي، تُعَدُّ المقدمات التي كتبها هنري جيمس، وكتابات بيرسي لوبوك "صنعة الرواية"The Craft of Fiction وكتاب واين بوث "بلاغة الرواية" The Rhetoric of Fiction أهم لحظاته. لقد أنجز النقاد، متأثرين بهذه الأعمال، عملاً إدراكياً بالغ التفصيل حول المشكلات المتعلقة بتقنيات الحكي، ولاسيما، وجهة النظر السردية. وإذا جاز لنا أن نلخص على نحوٍ مبسط الدعاوي النظرية لهذا التقليد النقدي، أجملناها فيما يلي: إن لكل حكي راوياً، سواء كان صريحاً أو متخفّياً، ولكي نؤول حكاية من الحكايات، تعين علينا أن نحدد الراوي الضمني، وما ينتمي في الحكي لمنظوره، على أن نميز بين الفعل في حد ذاته، والمنظور السردي الذي نرى الفعل من خلاله. ذلك أن إحدى القضايا الموضوعاتية المركزية في كل قصة، هي العلاقة بين الراوي الضمني (بمعرفته، وقيمه، إلخ) والقصة التي يرويها.

كان أثر العمل الفرنسي الجديد في السرديات على هذا التقليد، تحفيز محاولات أكثر لمنهجه وتهذيب النماذج والمفاهيم التي كانت تستخدم لهذا الغرض بالذات لتأويل النصوص المفردة، ومن ثم، شهدنا- على سبيل المثال- التطوير الذي قام به برنس لمفهوم "المروي له" the narratee تمييزاً له عن مفهوم "القارئ الضمني" the implied reader- وهو التمييز المهم الذي أهمله الكتاب السابقون عموماً- و عمل سيمور تشاتمان الهام عن "التركيب" synthesis "القصة والخطاب" Story and Discourse. تبدو لي السرديات بالفعل، في هذه اللحظة، أحد المجالات المزدهرة في النقد الأميركي، ربما، لأنها المجال الأكثر إمكانية لتحقيق التكامل، أو على الأقل الحوار، بين تقليد نقدي أميركي وتطورات نظرية أوروبية عديدة.

ومع ذلك، فإن ما أنوي مناقشته، ليس هذا التقليد- دراسة وجهة النظر المتأثرة بالبنيوية والشكلانية- إنما بالأحرى بعض المناقشات الجديدة حول الحكي التي يمكن أن تُضم إلى هذا التقليد من حيث إنها تفحص شيئاً يتوجب على دراسات وجهة النظر، إذا جاز القول، أن تسلم به. فإذا تعيّن علينا أن ندرس وجهة النظر والتقنية السردية، وإذا كان علينا، على وجه أعم، أن ندرس العلاقة بين خطاب أحد النصوص، والقصة التي يرويها، فإن فكرة المتن الحكائي، أو القصة، أو الحبكة، أو الفعل- سمِّها ما شئت- سوف تصبح إذاً هي الأرضية التي نوجه إليها جهودنا، ونقطة الارتكاز Point d'appui التي تجعل دراسة وجهة النظر ممكنة. ولكي نخلع المعنى على دراسة وجهة النظر، يتعيّن وجود طرق متباينة عديدة لرؤية وسرد قصة ما، الأمر الذي يجعل من القصة مركزاً ثابتاً، متتالية من الأفعال يمكن تقديمها بالعديد من الطرق. إن الفعل action شيءٌ يوجد مستقلاً عن التقديم السردي، ويمكن تقديمه بطرق عديدة. فعندما يتصدّى جينيت على سبيل المثال لدراسة العلاقات الزمنية المعقدة بين القصة والخطاب في "خطاب الحكي" Discours du récit، فإنه يجد أن من المتعين عليه أن يفترض أن أحداث القصة وقعت وفقاً لنظام معين، وبأن كل حدث من هذه الأحداث قد وقع إما مرة أو أكثر من مرة (جينيت 1972) ومن ثم يتحدث عن تقديم القصة بوصفه تحويلاً للترتيب

الفعلي أو الأصلي للأحداث. وقد يكون من المستحيل بالطبع، القطع من خلال المثال المقدم، بما إذا كان الحدث A في حكي معين قد سبق أو تبع الحدث B، ولكن طالما تم افتراض وجود ترتيب ما على مستوى المتن الحكائي، فإن عدم الإمكانية هذه، يمكن عدّها حقيقةً حول وجهة النظر. ومن دون افتراض وجود ترتيب فعلي للأحداث سابق على التقديم السردي، يستحيل علينا الزعم بأن الافتقار للترتيب كان محصلة وجهة النظر.

وبالطبع لا يكون من غير المعقول الزعم بأن الأحداث تقع طبقاً لنظام معين، وبأن وصفاً للأحداث يقتضي ضمناً وجوداً سابقاً على هذه الأحداث. ولكن، لكي نطبق هذه المسلمات المعقولة تماماً حول العالم، على النص السردي، فإننا نعزل مستوى للبنية نسميه المتن الحكائي، نتعامل معه بوصفه شيئاً ثابتاً، متتالية من الأحداث يقتضيها السرد ضمناً، ويمكن أن يصفها بأشكال عديدة. إن تعيين هذه المتتالية من الأحداث بوصفها الشيء الذي يصفه النص، يجعل من الممكن معالجة كل شيء آخر في النص كطرائق لرؤية، وتقديم، وتقييم أو ترتيب هذا الأساس غير النصي.

كانت هذه طريقة مفيدة في الوصف على وجه العموم، ولكنها، وكما يمكن لوصفي أن يكون قد أوحى بذلك بالفعل، تضم عملية يمكن مساءلتها بكل تأكيد: التعيين الاستكشافي لـ"متتالية حقيقية من الأفعال" يقال إن الخطاب السردي ينهض بتقديمها بعد ذلك. إن تحليلات الحكي التي اقترح مناقشتها تجمع معاً: مسألة وجهة النظر، والراوي الضمني، وتعامل المتن ذاته ليس بوصفه معطى، وإنما كتركيب تصنيفي. فإذا أردنا أن نحدد هذا النوع من التحليل عبر مصادراته النظرية، توجب استدعاء تفكيك نيتشة التصنيفي للسببية (دي مان، 1974، 1975)، أو وصف كينيث بروك للحكي باعتباره الـ"تزمين" المجازي لـ"الجوهر" essence (1969: 430-40).

رؤية بول دي مان للحكي بوصفه توسيعاً للبني المجازية (1977)، ووصف ج. هيليس ميللر J.Hillis Miller للطريقة التي تطالب بها المحكيات لحبكاتها بوضعية التاريخ، وعرضها للتاريخ من ثم بوصفه ناشئاً من فعلٍ لتأويلٍ خطابي (1974) ينتميان أيضاً لهذه المقاربة العامة للحكي، سوى أنني مهتم بتحليلات أكثر تحديداً تعرف المتن الحكائي، ليس بوصفه الواقع الذي ينقله الخطاب، وإنما باعتباره ناتجاً له.

ولكي أجلو نوع المشكلات والقضايا المتضمنة، دعنا نبدأ بنموذج معروف، وهو قصة أوديب. إن التحليل الحكائي التقليدي سوف يعين سلسلة الأحداث التي تشكل فعل القصة (يُلْقَي بأوديب على قمة جبل كيثايرون، وينقذه الراعي، ويربي في كورنثة، يُقتل لايوس في مفترق الطرق، يجيب أوديب على لغز أبو الهول، ويتزوج من جيوكاستا. يبحث عن قاتل لايوس، ويكتشف جريمته، ويصيب نفسه بالعمى)، ويصف التحليلُ الترتيبَ والمنظورَ اللذين قُدمت بهما أحداث الحبكة هذه في خطاب المسرحية. ويزعم التحليل بعبارة أخرى أن هذه الأحداث تشكل واقع القصة، ثم يسأل عن دلالة الطريقة التي تقدم بها الأحداث. وفي حالة أوديب، كما في حكايات أخرى عديدة، تعد القصة البوليسية

أشهر نماذجها، يركز الخطاب على إلقاء الضوء على حدث مهم تعيّنه القصة بوصفه واقعاً reality يقرر الدلالة. لقد قتل لايوس، وتكمن المشكلة في الكشف عما حدث حقيقة في اللحظة المشئومة.

هذه الطريقة في النظر إلى المسرحية ضرورية على نحو جلي بالنسبة لطاقتها، ولكن بمقدورنا أن نجادل أيضاً بأن هذا المفترض، وهو قتل أوديب لـ"لايوس" ليس شيئاً معطى كواقع، وإنما يتم إنتاجه بواسطة عملية مجازية، هي ناتج متطلبات الحكي. إننا بمجرد دخولنا إلى المسرحية، يتبين لنا أن أوديب مذنب، وإلا توقفت الحكاية كليةً. وليست المسألة ببساطة مسألة استجابة القارئ لمنطق جمالي محدد. إن أوديب يشعر أيضاً بقوة هذا المنطق. لقد ذهبت النبوءة، رغم كل شيء، إلى أنه سوف يقتل أباه، وكانت هناك نبوءة أخرى بأن لايوس سوف يقتله ابنه. وقد اعترف أوديب بأنه قتل رجلاً شيخاً في نفس الوقت الذي أشارت إليه النبوءة وفي نفس المكان تقريباً. ومن ثم، عندما اكتشف الراعي أن أوديب هو ابن لايوس، قفز مباشرة إلى النتيجة، وقفز معه كل قارئ إلى نفس النتيجة، مستخلصين بأن أوديب هو القاتل الفعلي للايوس. لم يقفز أوديب إلى النتيجة على أساس برهان تجريبي أو وصفٍ لشاهدِ عيان (روى الشاهد الوحيد قصة تتعارض مع قصة أوديب: لقد كان عدد القتلة ثلاثة، بينما يزعم أوديب أنه كان واحداً)، ولكن الذي يفرضها بمعنى أصح هو المعنى، وتضافر النبوءات ومتطلبات التماسك الحكائي. وبدلاً من القول من ثم بوجود أحداث وقعت، تكشف عنها المسرحية وفقاً لترتيب محدد وانعطافات بعينها، يمكن القول بأن الحدث الحاسم نفسه هو ناتج متطلبات الدلالة. المعنى هو سبب الحدث، سبب سببه، عبر عملية مجازية يمكن تشبيهها بالمجاز المرسل ("استبدال السبب بالنتيجة، أو النتيجة بالسبب").

لقد غدا أوديب قاتلاً لأبيه، ليس عبر فعلٍ من أفعال العنف، يتم تسليط الضوء عليه، ولكن لأن هذا الفعل حدث بالخضوع لمتطلبات التماسك الحكائي. ولا يمكن للقراء أيضاً الهروب من هذه العملية: إن النص يقنعنا بإمكانية وقوع هذا الحدث. وعلى الرغم من أن الفعل يجب أن يكون- من ناحية نظرية- سبب جريمة أوديب، فإن المسرحية تجعل من الممكن قراءةً بديلة يتبادل فيها السبب والنتيجة مكانيهما، وتكون الجريمة هي ما ينتج الفعل، ويكون من الضروري بالنسبة للطاقة التراجيدية للمسرحية، أن يقفز أوديب هذه القفزة، يعانق الجريمة، وينظر إلى الفعل بوصفه قد وقع بدلاً من مقاومة منطق الدلالة وانكار جريمته لحين الحصول على برهان حقيقي. يساعدنا تعيين هذا المنطق البديل، الذي لا يكون فيه الحدث سبباً للموضوع وإنما نتيجة له، في تبرير قوة الحكي.

وليس صحيحاً بكل تأكيد أننا بوصفنا للمسرحية بهذه الطريقة، نكون قد استبدلنا نموذجاً للحكي مضللاً أو غير صحيح، بنموذج صحيح. وعلى العكس من ذلك، يكون من الواضح أن الكثير من طاقة أوديب تعتمد على افتراض وجود حقيقة أولية تحتل مكاناً محدداً في التتابع السببي للأحداث، يكشف عنها منظور الحكي برغم ذلك تدريجياً فقط. ومن الضروري الاعتقاد بأن براءة أوديب أو ذنبه يحسمهما حدث وقع بالفعل في الماضي، ولكن لم يُكشف عنه بعد. وعلى الجانب الآخر، وكما افترضنا قبل ذلك بالفعل، تعتمد القوة التراجيدية للنهاية على المبدأ النقيض تحديداً، الذي يضع فيه أوديب

الفعل على قاعدة بنية الدلالة، والذي من خلاله يقتنع هو والقراء بأنه القاتل الفعلي لأبيه، ليس وفقاً لدليل قاطع يقدمه شهود عيان (إن الشاهد لم يُسأل أبداً السؤال الحاسم) ولكن وفقاً لمتطلبات الدلالة.

تتطلب المسرحية؛ إذاً، تحليلاً مزدوجاً، قراءة في سجلين، أحدهما يفترض أولوية الأفعال على تمثيلها أو تقديمها السردي، والآخر يرى الحبكة كناتج مجازي للمتطلبات الحكائية. فإذا بدت "أوديب ملكاً" حالة استثنائية من حيث احتوائها على شك ممكن بالنسبة لحدث مركزي في الحبكة، فلنتأمل إذاً نموذجاً ينتمي لفترة مغايرة ولجنس مختلف، وهو رواية جورج إليوت "دانييل ديروندا" Daniel Deronda كما حللتها في مقالة حديثة سينثيا تشيز Cynthia Chase (1978). إن ديروندا، الإبن بالتبني لنبيل إنكليزي، شابٌ موهوب وحساس، ينتمي لمحيط جيد من المعارف، عاجز عن اختيار مهنة ما، يتصادف أن يقوم ديروندا بإنقاذ فتاة يهودية فقيرة كانت تحاول الانتحار غرقاً، وعند البحث عن أسرتها فيما بعد، يلتقي ديروندا بأخيها موردخاي، وهو عالم مريض يبدأ معه في تعلم اللغة العبرية، ويطور اهتماماً مكثفاً بالثقافة اليهودية، ويقع في حب ميرا، الفتاة التي أنقذها من الغرق، ويقبله موردخاي وآخرين بوصفه يهودياً.

وعند هذه النقطة، يتلقّى ديروندا استدعاءً من أمه، التي تكشف له، بناء على أوامر أبيه، عن سر مولده. إنه يهودي. وتؤكد الرواية على هذه القوة السببية لهذا الحدث الذي وقع في الماضي. لأنه ولد يهودياً، فهو إذاً يهودي: الأصل، السبب، الهوية تجتمع معاً في قصة ضمنية شائعة في الحكي. ومع تكشف نسب ديروندا، تكون الإشارة الضمنية إلى أن شخصيته الحالية وانخراطه في أشياء يهودية، يعود إلى أصله اليهودي.

لكن، على الجانب الآخر، كما تلاحظ تشيز، يكون وصف الرواية لوضع ديروندا قد بيَّن للقارئ أن تطور مصير ديروندا ومن ثم القصة يقتضي على نحوٍ موجب أن يتكشف الأمر عن كونه يهودياً، ويتركز التشويق على علاقته بميرا وموردخاي، حتى إن شيئاً مثل هذا الكشف يكون لازماً لحل الحبكة. ولقد شدد موردخاي صراحة على يقينه من أن ديروندا يهودي. وعلى ذلك، يبدو أن انتسابه لليهودية شيء يمكن استنباطه، أولاً، من هويته- صفاته وسلوكه كما يتم تقديمهما من خلال علاقاته بموردخاي وميرا-، وثانياً من خلال استراتيجية الحكي الواضحة واتجاهه. "يبدو الكشف عن أصول ديروندا إذاً نتيجة لمتطلبات الحكي، والسبب المفترض لشخصيته ووظيفته (وفقاً للفصول التي تروى عملية الكشف)، ويُقَدِّم أصل ديروندا ذاته (في ضوء بقية النص) بالأحرى كنتيجة لوصف مهنته: أصله هو نتيجة نتائجه" (تشيز 1978، 218).

ومن المهم أن نؤكد هنا، كما في حالة أوديب، بأنه لا مجال لإيجاد صياغة وسيطة تقدر كلا التقديمين المتعلقين بالحدث حق قدرهما وذلك عن طريق تفادي الحدود القصوى، لأن طاقة الحكي تعتمد تحديداً على الاستخدام البديل للحدود القصوى، وعلى الانتشار الصارم لمنطقين، يعمل كل

منهما على استبعاد الآخر. ولا علاقة للقول، مثلاً، بأن انخراط ديروندا في اليهودية، هو النتيجة الجزئية، وليس الكلية، لمولده، وبأن اكتشاف مولده يُعَدُّ لذلك في جانب منه تفسيراً، ومن جانب آخر تحققاً حكائياً. إن هذا النوع من الصياغة خطأ لأن قوة رواية إليوت تعتمد تحديداً على حقيقة أن تمسك ديروندا باليهودية والمثالية، بدلاً من انخراطه في مجتمع نزق نشأ هو فيه، تَمَّ تقديمه بوصفه اختياراً حراً. إن التمسك بقيمة أخلاقية نموذجية، يجب أن يقدم كاختيار حر، وليس نتيجة اضطرارية خفية للنسب. ويتبقى أيضاً تقديمه كنوع من العبث الصادق، وليس العبث المحب للفنون الذي ينقلب بعد ذلك تمسكاً عبر الكشف عن حقيقةْ المولد. تقتضي الرواية بأن يكون اعتناق ديروندا لليهودية مستقلاً عن كشف يهوديته- وهو أمر ذو أهمية من الناحيتين الموضوعاتية والأخلاقية- ومع ذلك لا يأخذ وصفها لليهودية في الاعتبار إمكانية التحول وتصر على عدم إمكانية تبدل الأصول: أن تكون يهودياً هو أن تكون يهودي المولد. إن هذين المنطقين، الذي يصر أحدهما على الفاعلية السببية للأصول، وينكر الآخر هذه الفاعلية متناقضتان، ولكنهما برغم ذلك ضروريان للطريقة التي يؤدي بها الحكي وظيفته. وبمجرد أن يسلم أحد المنطقين بأولوية الأحداث، يعامل الآخرُ الأحداثَ بوصفها نواتج للمعاني.

ويمكننا أن نجادل بأن كل حكي يعمل وفقاً لهذا المنطق المزدوج، عندما يقدم حبكته كسلسلة من الأحداث سابقة على، ومستقلة عن المنظور المقدم لهذه الأحداث، مقترحاً في ذات الوقت عبر المطلب الضمني للدلالة، أن ما يبرر هذه الأحداث هو مناسبتها لبنية موضوعاتية. ونحن كنقاد، نتبنى المنظور الأول عندما نناقش دلالة أفعال إحدى الشخصيات (التعامل مع تلك الأحداث بوصفها معطى)، ونتبنى المنظور الثاني عندما نناقش مناسبة أو عدم مناسبة إحدى النهايات (عندما نناقش ما إذا كانت هذه الأفعال تعابير مناسبة للبنية الموضوعاتية التي يتعين عليها تحديدها). لقد اعترف منظرو الحكي على الدوام بهذين المنظورين، ولكنهم كانوا يسلمون بسهولة مفرطة بإمكانية ضمهما معاً، أن يتآلفا بطريقة ما من دون تناقض. وهذا التناقض تحديداً هو الذي سوف يعبر عن نفسه في الغالب كلحظةٍ في القصة تبدو إما غير ضرورية أو متقنة أكثر من اللازم، وهو الذي دفع به العمل الجديد في الحكي إلى الصدارة، مؤكداً على أهميته بالنسبة للطاقة البلاغية للنص.

وعلى الرغم من أن النموذجين اللذين قدمتهما حتى الآن هما "أوديب ملكاً" و"دانييل ديروندا"، فإن هذا المنطق المزدوج- ليس مقصوراً ألبتة على المعطيات الخيالية. لقد ناقش بيتر بروك الحكي عند فرويد في عدة مقالات طريفة، واصفاً وضعاً معقداً (1977,1979). فمن جهة، جعلت النظرية الفرويدية من الحكي النموذج المفضل للتفسير. لم يقترح التحليل النفسي قوانين علمية للشكل "إذا X، إذاً Y"، يرتكز الفهم المعتمد على التحليل النفسي على تتبع إحدى الظواهر حتى أصلها، راصداً كيف يؤدي أحد الأشياء إلى شيء آخر. غالباً ما تكون تواريخ الحالة عند فرويد هي نفسها محكيات لسلوكها، ولكن الأهم، هو أنه يفسر عصاباً أو ذهاناً بإعادة بناء حبكةٍ، عبر سرد ما حدث. إن محكيات فرويد، شأنها شأن أوديب، ودانييل ديروندا، تؤدي إلى الكشف عن حدث حاسم، يمكن رؤيته، عندما يوضع في تسلسل حقيقي للأحداث، بوصفه سبباً للموقف الحالي.

ويروي فرويد في "الطوطم والتابو" Totem and Taboo حدثاً تاريخياً حاسماً وقع في الأزمان البدائية: قُتِل أب غيور وطاغية، كان يستأثر بكل النساء لنفسه، وطرد كل أبنائه عندما وصلوا سن البلوغ، والتهمه أبناؤه الذين تألبوا عليه جميعاً. "هذا الفعل الإجرامي الذي لا يمكن نسيانه "كان بداية النظام الاجتماعي، والدين والقيود الأخلاقية، من حيث إن الجريمة أدت إلى وجود التابوهات. هذا الحدث التاريخي، كما يدعي فرويد، ظل فعَّالاً حتى اليوم. لقد ورثنا الرغبة ونكررها، إن لم نكن قد ورثنا الفعل الحقيقي، والجريمة التي تنشأ عن هذه الرغبة، تُبقى عواقب الفعل حية في حكي لا ينقطع.

لكن من الواضح أنه إذا كانت الجريمة يمكن أن تخلقها الرغبات كما يمكن أن تخلقها الأفعال على حد سواء، فإن من الممكن ألا يقع الفعل الأصلي originary أبداً. ويعترف فرويد بأن الندم يمكن أن يكون قد أثاره خيال الأبناء لقتل الأب (عبر تخيل الحدث). وتلك فرضية معقولة كما يقول "ولن يلحق أي دمار بالتالي بالسلسلة السببية التي تمتد من البداية حتى يومنا هذا" (16:1950). والاختيار بين هذين البديلين ليس سهلاً، ورغم ذلك يضيف فرويد "يتوجب الاعتراف بأن التمييز الذي يمكن أن يبدو أصلياً بالنسبة لآخرين، لا يؤثر في رأينا في جوهر الموضوع".... إن التأكيد على الحدث، والتأكيد على المعنى يمنحانا نفس الحكي. ولكن، وللمرة الثانية، لا يمكن للمرء أن يخفق في رغبة الاختيار، وفرويد يفعل ذلك: إن البدائيين لم يكونوا مكبوحين. لقد كان الفكر بالنسبة إليهم يتحول في الحال إلى فعل "لقد كان الفعل بالنسبة إليهم هو البديل عن الفكر. وهذا هو السبب، من دون أن ندّعي قطعاً بالرأي، في أنني أعتقد أنه في الحالة التي أمامنا، يمكن الافتراض بأنه "في البدء كان الفعل" (161:1950).

افتراض آمن ربما، ولكنه آمن لأنه غير قاطع بشكل كبير. يبدأ فرويد هنا من الخيال، ويؤكد أن العمل بالنسبة للبدائيين كان بديلاً للخيال. لقد وقع العمل بالفعل، كما يدعي، ولكن صياغته تمنعنا من اعتباره معطى طالما أنه هو نفسه ليس إلا بديلاً عن الخيال، ناتج هذا الخيال البدائي. وبافتراض أن في البدء كان الفعل، يحيلنا فرويد، ليس إلى حدث، وإنما إلى بنية دالة. ونص آخر هو نص "فاوست" لغوته وهو النص الذي يكون فيه الفعل مجرد بديل لـ"الكلمة". يستشهد فرويد الذي بغوته للتأكيد على فعل أصلي originary، يحيلنا على كلمة أصلية: الكلمة التي كانت في البدء والكلمة الصادقة الأصلية للكتاب المقدس. إن المنظورين، في البدء كان الفعل وفي البدء كان الكلمة، متصارعين بكل تأكيد، والواجبات الأخلاقية تتطلب اختياراً، ولكن، وحسبما يظهر لنا نص فرويد، فإننا حتى لو حاولنا الاختيار، فلن يسعنا الهروب من البديل الذي حاولنا استبعاده.

لقد قُدِّمَتْ نماذج لمقاربة الحكي لا تفترض، خلافاً لدراسات وجهة النظر التي هيمنت على نظرية السرد الأميركية في الماضي، أولوية الحدث لصالح التركيز على وسائل التقديم، ولكن لكي تستكشف بالأحرى التفاعل المعقد لصيغتين من صيغ التحديد يبدو كل منهما ضرورياً للحكي، ولكنهما لا يتفتقان عن تركيب متناغم. لقد استخدمت نماذج أدبية، ومحكيات نظرية. وأحب أن أختم كلامي بمناقشة موجزة لنوع آخر، هو ما يدعوه وليام لابوف Labov "الحكي الطبيعي" natural narrative.

إن لابوف في دراساته للغة العامية الخاصة بالإنكليز السود، يغدو مهتماً بمهارات الحكي التي ينهض بها المراهقون ومن هم في سن ما قبل المراهقة، واستجاباتهم لأسئلة من نوع "هل حدث أن تَشَاجَرْتَ مع شخص أكبر منك حجماً؟" فإذا كانت الإجابة بـ"نعم"، سأل: ماذا حدث في هذه المعركة؟، ويبدأ تحليل لابوف الشكلي لعناصر هذه القصص (1967، 1972) بافتراض أولوية الأحداث، محدداً الحكي بوصفه طريقة لتلخيص التجربة الماضية وذلك بمضاهاة سلسلة من العبارات بمتتالية من الأحداث (360-1: 1972). ومع ذلك فإن ما اكتشفه لابوف نتيجة لهذا التوجه، هو "وجود مظهر هام من مظاهر السرد لم يخضع للمناقشة- وربما كان هذا المظهر هو أهم عنصر بالإضافة إلى العبارة السردية الرئيسة. وهذا هو ما نطلق عليه مصطلح "التقييم السردي": أي الوسائل التي يستخدمها الراوي للإشارة لغاية السرد، أو، علة وجوده raison d'être (366,1972) ولقد غدا من الواضح بالفعل، ألا يكون الاهتمام الأولي للراوي، بالنسبة للابوف، هو نقل متتالية من الأحداث، وإنما أن يروي قصة لا يمكن النظر إليها بوصفها بلا غاية. "إن القصص التي لا غاية من ورائها تواجه في الإنكليزية رداً مهلكاً" "ما معنى هذا؟". يحاول كل روائي جيد دائماً الإجابة على هذا السؤال؛ فعندما ينتهي حكيه (تنتهي حكايته)، قد يكون من غير المعقول بالنسبة لمتفرجٍ أن يصيح "ماذا يعني هذا" So what? (1972:366).

برهن روائيو لابوف على مهارتهم في تفادي هذا السؤال، وفي بناء محكياتهم بطريقة تُلبى فيها احتياجات الدلالة، وتُدرك فيها القصة بوصفها شيئاً قابلاً للسرد، "قابلاً للنقل". إن سؤال ما إذا كانت أية قصة معطاه تروى بصفة أولية لكي تنقل متتالية من الأحداث أو لكي تسرد قصة قابلة للسرد هو بطبيعة الحال سؤال صعب الحسم. سوى أن الإغراء الأخلاقي والمرجعي للقصص يجعل المستمعين راغبين في أن يقرروا (هل هذه هي الطريقة التي حدثت بها القصة بالفعل، أم أن الراوي يحاول فقط التأثير علينا؟). يتجنب لابوف هذا السؤال، إما لأنه يعتقد بعدم أهميته للتحليل، أو لأنه يعتقد أن المشروعين يمكن ويجب أن يتطابقا، وأن العبارات التقييمية تضاف إلى العبارات السردية لإنتاج قصة جيدة. وطالما أمكن تمييز العبارات السردية عن العبارات التقييمية، فإن بالإمكان الإبقاء على وجهة النظر التي ترى أن الحكي متتالية من العبارات التي تنقل أحداثاً (يمكن أن تكون حقيقية أو زائفة). ولكن عندما يأتي لابوف لوصف الوسائل التقييمية، يلاحظ أن بعضاً من أقوى العناصر التقييمية لا تكون تعليقات خارجة عن الفعل، وإنما متضمنة في الفعل ذاته. ويمكن أن نؤكد على قابلية إحدى القصص للنقل، مثلاً، عن طريق رواية أحد التعليقات التقييمية بوصفه حدثاً: 'وعندما هبطنا هناك، استدار أخوها ناحيتي وهمس "أعتقد إنها ميتة يا جون"' (39، 1967) كما في "لم أصلي لله بهذه السرعة وهذا الإخلاص في حياتي!".

فرضية لابوف صحيحة بكل تأكيد، وهي أن العديد من العبارات التي تنقل الفعل تحسمهافي حقيقة الأمر الوظيفة التقييمية، مثلاً، محاولة جعل القصة قابلة حقيقةً للسرد واجتناب السؤال "ما معنى هذا؟" ولكن، مع هذه الإمكانية، نجد أنفسنا في موقف مربك، حيث توجد دائماً، مع أي نقل لحدث ما، إمكانية النظر إليه بوصفه تقييماً موسوماً بمتطلبات الدلالة، وليس بوصفه تمثيلاً لحدث

معطى. ومهما يكن الرأي الذي نختاره، فسوف يكون لدينا نفس الحكي بالطبع، وبهذا المعنى قد لا يكون للأمر أهمية، ولكن إذا كنا مهتمين بطاقة القصة، وكان ساردو ومستمعو الحكي الطبيعي مهتمين بطاقة الحكي، إذاً فنحن مدعوون للاختيار، ولا يمكن لنا التسليم بالتوافق المتناغم لهاتين الوظيفتين أو هذين المنطقين.

ومن ثم، وحتى هنا، في هذه اللاأدبية السردية، نجد العلاقة الإشكالية نفسها بين تحديدات المتن الحكائي وخطاب المبنى الحكائي.

مراجع الفصل الرابع

BOOTH, W., 1961. Rhetoric of Fiction (Chicago: Chicago University press).

BROOKS, PETER, 1977. 'Freud's Masterplot: Questions of Narrative,' Yale French Studies 55/6: 280-300.

____ 1979 'Fictions of the Wolfman,' Diacritics 9.1: 72-83.

BURKE, KENNETH, 1969. A Grammar of Motives (Berkeley: California University press).

CHASE, CYNTHIA, 1978. The Decomposition of the Elephants: Double-Reading Daniel Deronda,' PMLA 93: 215-27.

____ 1979 'Oedipal Textuality: Reading Freud's Reading of Oedipus,' Diacritics 9.1: 54-71.

CHATMAN, S., 1978. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film (ITHACA, NY: Cornell University press).

DE MAN, PAUL, 1974.'Nietzsche's Theory of Rhetoric,' Symposium: 33-45.

____ 1975 'Action and Identity in Nietzsche,' Yale French Studies 52:16-30.

____ 1977 'The Purloined ribbon,' Glyph 1: 28-49.

FREUD, SIGMUND, 1950. Totem and Taboo (New York: Norton).

GENETTE GÉRARD, 1972. 'Discourse du récit,' Figures III (Paris: Seuil).

LABOV, WILLIAM, 1967. 'Narrative Analysis: Oral Versions of personal Experience,' Essays on the Verbal and Visual Arts: Proc. Of the Annual springMeeting of the American ethnological Society (Seattle: Washington University press), pp. 12-44.

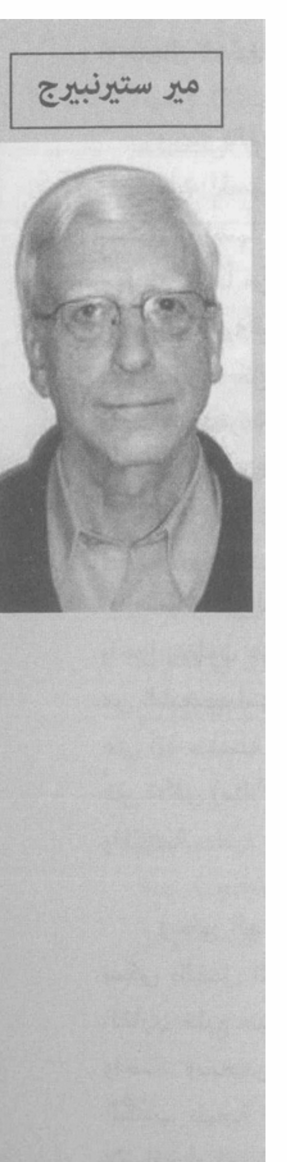
____ 1972 Language in the Inner City (university Park: University of Pennsylvania press).

LUBBOcK, p., 1957, craft of Fiction (New York: Viking).

MILLER, J. HILLIS, 1974. 'Narrative and History,' ELH 41:455-73.

5

ما العرض؟ مقال في التحديد الزمني



تمشّياً مع الخط نفسه الذي اتبعه فولفاج إيزر وإمبرتو إيكو، وهورست رذروف، يقدّم ستيرنبيرج مقاربة لاستجابة القارئ للحكي. إنه يحدد الحكي بوصفه نظاماً لملء الفراغات واختبار الفرضيات، ويجادل بأن البنية النصية يجب أن تدرس بالطريقة التي تم بها بناؤها دينامياً بواسطة القارئ. دوام الانطباعات الأولى، هو أحد قوانين الإدراك الإنساني. والانطباعات الأولى هي التي تقرر الادراكات الأبعد. ويقترح ستيرنبيرج من ثم تطوير مقياس للفاعليات البلاغية وفقاً لـ"صعود وهبوط الانطباعات الأولى"، وتصنيف البني المتأخرة في تقديم المعلومات السردية. ويجادل أيضاً، بأن النصوص الأدبية هي ناتج انتقاء وتأليف الحوافز، وبأن التشويه الزمني للترتيب الكرونولوجي للأحداث هو أحد علامات القصد الفني.

وفي هذا الفصل من كتاب "صيغ العرض والترتيب الزمني في الحكي الخيالي" *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* يحاول ستيرنبيرج أن يعرِف العرض وظيفياً وعلى نحو عبر نوعي، ويرى بأن التمييز الذي أقامه الشكلانيون الروس بين "المتن الحكائي" *fabula* و"المبنى الحكائي" *siuzhet* ليس مساوياً، وإنما مكملاً لأفكار إ. إم. فورستر عن "القصة" و"الحبكة". إنه يعرِف "العرض" *exposition* بوصفه بداية المتن الحكائي، أي الجزء الأول من متتالية الحوافز المرتبة ترتيباً كرونولوجياً كما يعيد بناءها القارئ، الذي يمكن له أن يتفق أو لا يتفق مع بداية المبنى الحكائي. ثم يفرِق ستيرنبيرج بعد ذلك بين الزمن المُمثل *represented time* والزمن التمثيلي *represential time* ("زمن القصة"، و"زمن الحكي" عند جينيت)، ويجادل بأن كل عمل يؤسس معياره الخاص به، وبوجود تلازم منطقي بين مقدار الزمن المكرس لأحد العناصر ودرجة وثاقته أو مركزيته الجمالية.

لأن كُليَّة أي شيء لا يمكن أن تقال، فإن كاتب القصص التخييلي يجد نفسه بالضرورة مضطراً لتقديم شخصياته في أثناء عملها في إطار مدة زمنية تخييلية. وبناءً عليه، لا مفر من أن يقسم حيوات شخصياته في ساعة زمنية معطاه، وتكون المشكلة بالنسبة إليه هي أن يقرر فقط أي ساعة تكون وفي أي موقف سوف يتم اكتشافها.

إن وظيفة "العرض" هي أن يُدْخِل القارئ في عالم غير مألوف، ألا وهو عالم القصة التخييلي، وذلك بتزويده بالأحداث العامة والخاصة الضرورية لفهم ما يحدث في هذا العالم. فهو يتضمن معلومات تختلف في عددها وطبيعتها من عمل لآخر لا يمكن للقارئ الاستغناء عنها، ويتعيّن عادةً إخباره بزمن ومكان الحدث، وبطبيعة العالم التخييلي الخاص بالعمل أو، بعبارة أخرى، بقوانين الاحتمال المشتغلة فيه، وبتاريخ ومظهر وسمات وسلوك الشخصيات المعتاد، وعلاقاتهم.

ويبدو بالفعل، في بعض الأمثلة (على الرغم من اعتقادي بعدم صحة ذلك) أن كمية معينة من المعلومات المسبقة- حول الشخصيات والعالم التخييلي- غير المدرجة بشكلٍ كاملٍ في العمل ذاته، يمكن افتراضها مقدماً. إن كتّاب الدراما الإغريقية على سبيل المثال، الذين كانوا يتقيّدون بنطاق محدود تماماً من المادة، كانوا يحكون ويعيدون حكي أساطير كانت معروفة لمتفرجيهم. وحيثما كانت المادة الحكائية مستمدة من التاريخ، فإن توصيل جزء على الأقل من المعلومات الخاصة بالعرض، كان فيما يبدو ممكن الاستغناء عنه وفقاً للافتراض بأن المؤلف كان يسلم بامتلاك القارئ لكم معين من المعرفة المشتركة.

ويبدو أن عدداً من الكتّاب المحدثين يشاركون أسلافهم امتيازات العرض أو استثناءاته. إنني أشير على وجه الخصوص للروائيين المشهورين بإبداعهم المتقدّم لعالم تخييلي خاص كامل النمو- "بارشستر" لترولوب، وفرنسا بلزاك في القرن التاسع عشر، أو مقاطعة يوكنا باتاوفا عند فوكنر- ممن راحوا ينقلون على نحو متكرّر، ليس فقط الخلفيات الزمنية والمكانية، وإنّما أيضاً مجموعات كاملة من الشخصيات والأحداث من عمل لآخر ينتمي للدورة نفسها. ويمكن أيضاً أن ينطبق الشيء نفسه على أيّة سلسلة من الأعمال، ولا سيما القصص البوليسية التي تتكرّر فيها شخصية واحدة مركزية على الأقل (مثلاً Hercule Poirot لأجاثا كرستي) على الرغم من تغير خلفيات العالم التخييلي الزمنية والمكانية.

ويطور العديد من النقّاد الافتراض الضمني (الذي يكون صريحاً أحياناً) بأنه في كل هذه الحالات، يمكن بالفعل التأكيد بأن جزءاً على الأقل من الأحداث في "العرض" يكون معروفاً أو حصل عليه القارئ خارج حدود عمل مفرد، وخاصة بالنسبة لقصص مختلفة تنتمي للدورة نفسها، يعدّونها وحدة واحدة. وبفحص دقيق للواقع الأدبي، يشير مع ذلك، إلى أن هذه الفرضية يتعذر الدفاع عنها. إن الكُتَّاب نتيجة لازدرائهم للعقم المميت لـ"الحقيقة" Fact، لا تساورهم أحياناً أيّة شكوك بالنسبة لإضافة أو تعديل أو حتى تشويه الواقع أو التقليد التاريخي لكي يتلاءم مع أغراضهم الفنية. شكسبير

مشهور باستخدامه الحر لمصادره. فهو يبسّط على نحوٍ متطرف في يوليوس قيصر ويعقّد في آن واحد تاريخ السنتين الواقعتين بين عودة قيصر المنتصرة إلى روما ومعركة فيليبي الحاسمة(1). ومع ذلك، يمكن لتقليد تاريخي رائج أن يُجسَّد مبدئياً في العمل فقط لكي يتم هدمه أو قلبه في مرحلة متأخرة، كما هو الحال بالنسبة لشخص ريتشارد الثالث الرهيب في "ابنة الوقت" The Daughter of The Time لجوزفين تاي Josphine Tey.

وعندما تنتقل شخصية أو موقف ما من عمل لآخر، لا يشعر الكاتب بحرية أقل في إخضاعها لأيّة تغييرات يقتضيها التصوّر الفني الخاص بالعمل الجديد. وكما يعترف مالكولم كاولي نفسه "لأن كِتاباً يفضي إلى آخر، فإن فوكنر في بعض الأحيان يقع في تناقضات تخص التفاصيل... إن هنري أرمستيد شخص محبوب في "بينما كنت أحتضر" As I Lay Dying وفي "ضوء في أغسطس" Light in August. أما في "القرية الصغيرة" The Hamlet فهو شخص وضيع ونصف معتوه وهكذا(2). وسواءً كان علينا أن نستهجن مثل هذه التغييرات بوصفها "أخطاء غير مهمة" كما فعل ماولي، أو نعتبرها ببساطة انحرافات متعمدة وكاشفة عن المفاهيم الموضوعاتية والبنيوية، فإن من الواضح أنها تشكل أو تستدعي مادة عرض جديدة.

فضلاً عن ذلك، فإن الكُتَّاب، كقاعدة، يأخذون الاحتياطات الضرورية لجعل كل عمل من أعمالهم مستقل العرض بقدر الإمكان، حتى ولو لم يتضمن نقل الشخصيات والعالم التخييلي اقتراحات عن التصورات السابقة. إن الراوي في الفصل الثاني من "أبراج بارشستر" Barchester Towers لترولوب، على سبيل المثال، يخبر القارئ بأن من غير الضروري تقريباً أن يزوّد الجمهور بسيرة مطوّلة لمستر هاردنج حتى الفترة التي تبدأ فيها قصته... وعلى الرغم من أن ترولوب يعترف ظاهرياً بأنه يفترض أن محنة مستر هاردنج التي رويت قبل ذلك في "الوصي" The Warden، أصبحت الآن مسألة معرفة مشتركة، فإنه في الحقيقة، وبمكرٍ يعيد باختصار أحداث العرض وثيقة الصلة بـ"أبراج بارشستر" Barchester Towers. فما كان يمثل هناك جوهر الفعل التام، يتم إيجازه الآن في فقرات معدودة، وتعيد بعض الجمل الإضافية بعد ذلك الرواية في ضوء جديد ويحدث الانتقال الضروري لـ"بداية هذه الحكاية".

الخلاصة، هي أنه لا يمكن لحدود وحدة أدبية أن تكون ثابتة بداهة، ولكنها تكون دينامية من حيث اختلافها تبعاً لنوع الأسئلة التي يضعها الناقد... إن العرض، من ثم، لا يمكن أبداً الاستغناء عنه اختيارياً، ويتوجب على كل كاتب أن يواجه الأسئلة الخاصة التي يطرحها والإجابة عليها في كل عمل من جديد.

---

(1) انظر، ERNEST SCHANZER, the problem plays of shakespeare (LONDON, 1966), chap. 2

(2) MALCOLM COWLEY, ed., the portable faulkner (NEW YORK, 1954), pp.7-8.

موضع العرض

ناقشت حتى الآن الوظيفة التمييزية للعرض، ويبرز السؤال برغم ذلك، واضعين في اعتبارنا هذه الوظيفة، ما إذا كان بمقدورنا أن نشير إلى جزء محدد أو أجزاء محددة من العمل السردي (أو أي نص أدبي يضم بين أجزائه متتالية حكائية) يمكن أن نطلق عليها "العرض". أين موقع الأقسام أو العناصر الخاصة بالعرض؟ هل هذا الموقع ثابت أم متغير؟ وأخيراً، كيف يمكن تمييز أقسام أو عناصر العرض عن غيرها من الأقسام والعناصر التي لا تنتمي له.

أكثر نظريات العرض تفصيلاً، أو أكثرها قبولاً، هي نظرية "نظرة تقديس القديم" time-honoured view التي قدّمها لأول مرة غوستاف فريتاج، التي يتضمن مخططها أو بناؤها الدراميُ- "العرضَ" بوصفه جزءاً مكملاً: تمتلك الدراما... بنية هرمية. إنها تنشأ من المقدمة التي تميّز دخول قوى مثيرة إلى الذروة climax، وتهبط منها إلى الفاجعة catastrophe، وتكمن بين هذه الأقسام الثلاثة أقسام الصعود والسقوط(1). إن أثراً درامياً مهمّاً يسمّي اللحظة المثيرة أو القوة الدافعة "يقع بين المقدمة والصعود": تقع بداية الحدث المثير (أو التعقيد) عند نقطة ينشأ فيها في روح البطل شعورٌ أو إرادة تصبح سبباً رئيساً فيما يقع بعد ذلك؛ أو حيث يقرر اللعب المعاكس استخدام طاقته ليطلق حركة البطل... هذه القوة الدافعة في يوليوس قيصر هي فكرة قتل قيصر، وهي الفكرة التي تغدو بالتدريج، من خلال الحديث مع كاسيوس، ثابتةً في روح بروتس(pp. 115,121).

تصوّر فريتاج عن العرض، على الرغم من كونه مقبولاً ومنهجي المظهر، يتعذّر الدفاع عنه فيما يبدو لي. وتكمن نقطة ضعفه القاتلة، ليس في النطاق الضيق لاستخدامه، بقدر ما تكمن في عدم اتساقه الداخلي وفشله في الصمود للحقائق حتى عندما يختبر على أعمال يتم بناؤها هرمياً. فإذا كانت وظيفة العرض هي، بكلمات فريتاج "تصوير مكان وزمان" الحدث، جنسية البطل وعلاقاته الحياتية (pp.117-118)، فإن من المستحيل تقريباً أن نفرض أو نقرّر سلفاً بأن من المتعين على كل المؤلفين أن يختاروا على نحوٍ ثابت وضع المعلومات المتعلقة بالعرض ضمن الفصل الأول أو قبل "الفعل الصاعد". إن الكُتَّاب في الحقيقة نادراً ما يلزمون أنفسهم بأيّة قيود من هذا النوع. ففي مسرحية "الأشباح" لإبسن على سبيل المثال، يتوزع العرض في كل أنحاء المسرحية، ويتم ذكر الحقائق المهمة الجديدة التي تتعلّق بماضي الفاعلين حتى الفصل الأخير. غير أن المغالطة يمكن تبيانها حتى بالرجوع إلى المسرحيات. يستعرض فريتاج نفسه أمثلة لنظريته في يوليوس قيصر، إذ تكون القوة المثيرة في المسرحية هي قتل قيصر، وهي الفكرة التي تؤكّد ثباتها في روح بروتس تدريجياً من خلال مناقشته مع كاسيوس [act 1,scene2]. العرض في الحقيقة لا يتركّز ضمن اللحظة الدافعة. فمعظم مادة العرض تتوزّع على نحو عريض. إن مظهراً مهماً من العلاقات الحياتية لبروتس، علاقاته بزوجته بروشيا، يتم "توضيحها" فقط

(1) المصدر نفسه، ص 8. يضيف كاولي بشكل دال في نفس الجملة بأن هذه التنافرات تمثل أفكاراً تلويَّة وليس أخطاءاً غير مقصودة.

في الفصل الثاني، المشهد الأول، بعد أن تولّى بروتس بالفعل قيادة المؤامرة، ويتم نقل العلاقات الحياتية لقيصر مع كالبورنيا درامياً في مرحلة متأخرة عن ذلك، في الفصل الثاني، المشهد الثاني، بينما يتأخر الكشف عن علاقة أنطونيو بقيصر حتى مناجاته الشهيرة في الفصل الثالث، المشهد الأول. وهذه الأحداث العديدة ("العلاقات الحياتية") التي تنتمي حتماً للعرض طبقاً لتعريف فريتاج لوظيفة العرض، يتّضح عدم انتمائها للعرض على نحو مؤكد تبعاً لوصفه لموقعها. وإذ إن تعريف فريتاج لوظيفة العرض صحيحة بالأساس، تعين علينا أن نستخلص بأن فكرة منظوره حول موقعها فكرة خاطئة.

تنشأ نقطة ضعف نظرية فريتاج عن العرض في الحقيقة، من خطأ أساس في النموذج العام لبنيته. ففريتاج معني بوصف بنية الفعل بوصفه حركة في الزمن في اتجاه محدد وعبر مراحل محددة في الترتيب الزمني الذي يعلم من خلاله القارئ أو المتفرج بتطورات الفعل، لكن الذي يقوم حقيقة بوصفه، ليس هو حركة الفعل وإنما بنية الصراع، وهو يفصل هذا كله عن الحركة الفعلية للفعل، مقدماً بنية يشاهدها القارئ فقط عندما ينظر إلى الفعل استرجاعياً، ويعيد ترتيبه أو تجميعه كرونولوجياً في عقله. والأمر الذي أخفق فريتاج وأتباعه في وضعه في الاعتبار، هو أن الترتيب الكرونولوجي الذي تقع فيه الأحداث، لا يحتاج بالضرورة إلى أن يتّفق والترتيب الذي يتم فيه نقل هذه الأحداث للقارئ. وبالتالي، لا يتّفق الترتيب "العام" للأحداث في عمل فعلي، يمكن حتى أن ترجأ فيه معلومات العرض حتى المشهد أو الفصل الأخير، كما يحدث في "أرواح ميتة" Dead Souls لغوغول أو في القصة البوليسية.

باختصار، إذ إن أعمالاً أدبية لا حصر لها يكون فيها العرض أو جزء منه إما متأخراً، أو موزعاً لا يمكن أن ينطبق عليها هرم فريتاج، فإن مزاعمة حول الوضع الثابت أو الساكن للعرض يجب رفضها، وتكون النظرية الوحيدة المقبولة عن العرض، نظرية مرنة على نحو كاف لكي تلائم كل أنواع البنى وتتجاوز حدود الجنس.

العرض، المتن الحكائي والمبنى الحكائي، القصة والحبكة

يبدو لي أن بالإمكان تعريف العرض على نحو مقنع فقط بمصطلحات المتن الحكائي fabula، والمبنى الحكائي sujet، والمعيار المشهدي. ما يزال التمييز المهم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي كما اقترحه لأول مرة الشكلانيون الروس مسؤولاً عن تمييزات وتطورات أبعد. يتألف العمل الحكائي من عدد لا حصر له من الحوافز، التي تعد وحدات حكائية رئيسة غير قابلة للاختزال سياقياً(1).يمكن أن

(1) يتعين التمييز بين فكرة "الحافز" motif التي أتحدث عنها هنا وبين نفس الفكرة عند العديدمن نقاد الأدب والفولكلور الذين يشيرون بهذا المصطلح لوحدة موضوعاتية متواترة ومتنقلة احياناً والتي تختزل غالباً إلى وحدات

تكون نماذج هذه الوحدات في رواية "السفراء": "سترذر يصل إلى الفندق في شستر"، "يجد نفسه في مواجهة سيدة في الصالة"، أو "يقتحم واي مارش أحد المحلات فجأة". إن المتن الحكائي fabula للعمل هو متتالية زمنية، أو زمنية سببية يعيد فيها القارئ على نحو تصاعدي أو استعادي تجميع هذه الحوافز، وهو من ثم يمكن النظر إليه بوصفه "المادة الخام" من الدرجة الثانية (حكي مُؤَلَّف تم انتقاؤه على نحو بعدي ومباشر) التي يقوم المؤلف بـ"تشويهها" وإعادة ترتيب سياقها عند بناء عمله (أساساً عن طريق الازاحات الزمنية والترابطات المختلفة، وتلاعبات المنظور). وفي المقابل، يكون المبنى الحكائي sujet هو الترتيب والتمفصل الفعلي لهذه الحوافز الحكائية في منتج منجز بعينه، بالطريقة التي نظم بها المؤلف أخيراً ترتيبها، وعلاقاتها المتبادلة، وتشكيلها وتحريفها. ولكي نبسِّط المسألة بقدر الإمكان، فإن المتن الحكائي يتضمن ما يحدث في العمل على الطريقة التي تنتظم بها الأحداث في العالم الموضوعي، بينما المبنى الحكائي يتضمن ما يحدث في الترتيب وزاوية الرؤية، ونماذج التمثيل التي يواجهها القارئ بالفعل.

وبغض النظر عن هذا- ولكي نصلح انحيازاً صريحاً للشكلانيين- يجب علينا أيضاً أن نأخذ في الاعتبار أن المتن الحكائي يخضع بالمثل لاستخدامات وجهة النظر، وهو شكل من أشكال التشويه وإعادة ترتيب للسياقات يتفق غالباً مع، وأحياناً يبرّر، الإزاحات الزمنية. بإمكان المؤلف أن يختار راوياً عليماً، أو يؤلف قصة تراسلية، أو يستخدم أيّاً من الشخصيات لكي تقوم بدور الراوي، أو يسجّل الحدث كما يمر في وعي أحدهم أو جميعهم؛ وفي كل حالة من هذه الحالات، يكون الترتيب الزمني للحوافز، تأليفها، ودلالتها، وزنها وانحرافها كله متغيراً. لقد اعتاد هنري جيمس أن يقول بأن هناك خمسة ملايين طريقة لسرد إحدى القصص. وهو يعني بالطبع إمكانية صياغة خمسة ملايين مبنى حكائي من متن حكائي واحد، لكل مبنى منها بنيته الزمنية واستراتيجيته الحكائية الخاصة، ومن ثم، أثره الخاص المميز على القارئ.

وبناء على التمييز بين "المتن الحكائي" و"المبنى الحكائي"، أستطيع الآن أن أعيد تحديد اعتراضي الرئيس على نظرية فريتاج، فشلها في التفريق بين الديناميات التامة للحدث المدفوع سببياً والديناميات المتغيرة بسيرورة القراءة. ولكي أؤكد أن الفصل الأول من أيّة مسرحية (أو الفصول القليلة الأولى من رواية ما) تشتمل على العرض، هو أن أخلط بين بداية المبنى الحكائي وبداية المتن الحكائي. يشكل العرض دائماً بداية المتن الحكائي، الجزء الأول من متتالية الحوافز المرتّبة ترتيباً كرونولوجياً كما يعاد بناؤها بواسطة القارئ، التي لا توضع بالضرورة برغم ذلك في بداية المبنى. إن البدايتين تتفقان وتتداخلان فقط عندما يقدّم المؤلف حكايته في متتالية كرونولوجية مباشرة (كما يحدث على نحو متفاوت في Book of Job أو في Laxdaela Saga أو في Washington Square لهنري جيمس. إن بإمكان المؤلف مع ذلك، أن يختار بالفعل بين أن يبدأ مباشرة من الوسط in medias res،

أصغر. إن المصطلح الأول يشير إلى وحدة حكائية لا يمكن اختزالها، يمكن أو لا يمكن أن تتكرر. قارن توماتشفسكي 'Thematique,' pp.268-9.

أو يوزع مادة العرض عبر العمل؛ وفي مثل هذه الحالات، يحتفظ العرض بموقعه في بداية المتن الحكائي، ويظل موقعه في الترتيب الذي تم إبداعه بالفعل لتقديم الحوافز للقارئ، متغيراً على نحو جذري.

الزمن المُمَثَّل، والزمن التمثيلي: المؤشر الكمي

لقد حددت العرض حتى الآن بوصفه "بداية" المتن الحكائي أو "القسم الأول" منه. وهذا التحديد مع ذلك، وبرغم أنه يؤسس وحدة قائمة بذاتها terminus a quo، وعلى الرغم من أنه يغطي الإمكانيات التي لا حصر لها لتأليف وترتيب عددٍ من الحوافز، يمكن مع ذلك النظر إليه بوصفه غير مكتمل على نحو خطير اللهم إلا إذا كان بمقدورنا أن نحدد بالضبط عند أي نقطة من المتن الحكائي تعد الحوافز تابعة للعرض. ولكي نكتشف هذا الخط المراوغ للتفاصيل، يجب علينا أولاً أن ندرس المزيد من القيم الزمنية للقصص التخييلي (الزمن كبعد وموضوع ومؤشر للانتقاء الفني وكمؤشر كذلك للتأليف والترتيب)، والدور المهم الذي تلعبه في توجيه تأويل القارئ للعمل.

يقدم الحكي شخصيات منخرطة في الفعل في أثناء فترة زمنية تخييلية. وكقاعدة، برغم ذلك، نجد أن المؤلف لا يعامل كل الفترات التخييلية في حياة الشخصيات بدرجة الاهتمام نفسها. وتقع هذه الفترة طبيعياً، أو تقسم صناعياً إلى فترات فرعية مختلفة، وإلى مراحل، أو أقسام زمنية. وتتميز بعض هذه المراحل أو الأقسام بطولها الضخم، بينما يتم العبور على بعضها الآخر أو تلخيصها على نحو سريع، ويتم استبعاد بعضها بجملة أو جملتين روتينيتين، بينما يتم إغفال بعضها الآخر تماماً من دون ذكر. وحتى داخل إطار عمل واحد من ثم، نكتشف عموماً معدلات مختلفة للزمن الممثل (مثلاً، ديمومة فترة بارزة في حياة الشخصيات) بالنسبة للزمن التمثيلي (مثلاً الزمن الذي يستغرقه القارئ، بالساعة، في تتبع ذلك الجزء من النص الذي يبرز هذه الفترة التخييلية).

يعود التفريق بين ما أدعوه "الزمن التمثيلي" و"الزمن الممثل"؛ في الحقيقة، لعصر النهضة والكلاسيكية المحدثة، إذ كان يستخدم على نحو شامل كمعيار لفحص التزام كتاب الدراما بما كان يسمى بوحدة الزمن الأرسطية. يميز "كاستلفترو" Castelvetro على سبيل المثال بين "الزمن المُدْرَك" perceptible time و"الزمن العقلي" intellectual time، ويدين درايدن ممارسة "عدم التناسب المفرط بين الزمن الخيالي للمسرحية، والزمن الواقعي الذي يستغرقه تمثيلها". وفوق ذلك، تم إحياء الاهتمام بمعدلات الزمن في النقد الحديث. لقد ميز باحثون ألمان عديدون بين الزمن المروي erzählte Zeit وزمن السرد erzählzeit، وطوَّر ا. ا. مندليو تمييزاً مشابهاً بين "الديمومة الكرونولوجية للرواية" و"الديمومة الكرونولوجية" للقراءة". وأعتقد برغم ذلك، أن أزواج الحدود هذه لم تستغل بشكل مقنع. لقد كانت تستخدم تقليدياً بالأساس للإشارة إلى معدل السرعة بين الزمن التمثيلي والزمن الممثل للعمل ككل- "الزمن الذي يستغرقه قراءة رواية" في مقابل "طول الزمن الذي يغطيه محتوى

الرواية"- وكذلك أشكال التفاوت بين أعمال مختلفة من هذه الناحية، ولكنها كانت تستخدم على نحو أقل تواتراً لفحص اختلافات المعدلات الزمنية داخل حدود عمل مفرد. وحتى عندما تمت الإشارة إلى هذه الاختلافات؛ فإن ذلك كان يحدث عادة بقصد مناقشته استتباعاتها بالنسبة لإيقاع سرعة العمل أو إيقاعه السردي. إنني أتفق بالتأكيد على أن مقارنةً لمعدلات السرعة في أعمال مختلفة يمكن أن يؤدي إلى نتائج بالغة الدلالة، سوف يتم الاشارة إلى بعضها بعد ذلك... ومن المهم كذلك على الأقل، اقتفاء أثر الاختلافات في معدل الزمن داخل حدود عمل مفرد، لأن هذه الاختلافات لا تقود القارئ فقط إلى نتائج "شكلية (كما في إيقاع السرعة) ولكنها في ذات الوقت تلعب دوراً مركزياً في تأويل النص.

إن القارئ يواجه دائماً، وغالباً ما يصاب بالارتباك لأسئلة من نوع: من بطل العمل أو مركز الاهتمام فيه؟ ما الأهمية النسبية للشخصيات والأحداث والموضوعات المتعددة؟ كيف تتآلف هذه العناصر مع المركز؟ إن عليه أن يبني أو يعيد بناء بنية العمل وتراتبية المعنى وأن ينشئ صورة متكاملة تماماً لفنه. ومع ذلك، لا يتم حسم هذه الأسئلة أبداً على نحوٍ صريح ومرضٍ بواسطة النص ذاته، حتى عندما تُستخدم بلاغةٌ صريحة، و لا حتى عندما يشير المؤلف لأحد الشخصيات بوصفه "بطلي"، أو يوجه اهتمام القارئ صراحة للدور الذي تلعبه حادثة ما أو فاعل معين. إن القارئ من ثم يضطر إلى تتبع استتباعات النص المختلفة (بلاغة المَسرَحة) في علاقتها بمبادئه الخاصة في الانتقاء والتأليف لكي يخلص إلى إجابات مناسبة. إن المؤشر الكمي الذي يكشف عن مبادئ الانتقاء المشتغلة في النص، يشكّل واحداً من موجهات القارئ الضرورية في عملية التأويل من حيث إنه يساعد على تحديد الميل (القصد) العام للنص والبنية الخاصة لمعناه. وبسبب انتقائية الفن، يوجد تلازم منطقي بين مقدار الفضاء المكرس لأحد العناصر، ودرجة وثاقته أو مركزيته الجمالية بحيث يصبح من البديهي استنباط الأخير من الأول.

ولأن الاختلافات في معدلات السرعة تشكل أحد تجليات المؤشر الكيفي، أمكن أن نؤكد، بعد إجراء جميع التغييرات الضرورية، إن mutatis mutandis معدل سرعة امتداد زمن حكاية ما أو حدث معين يتناسب طردياً مع وثاقته السياقية: ما يدنو زمنه التمثيلي من زمنه الممثل، يكون ضمنياً أكثر مركزية بالنسبة للعمل موضوع الدرس من غيره الذي يكون فيه هذين العاملين الزمنيين غير متعادلين.

ومن المفهوم تماماً أن كُتَّاباً مختلفين، لكل تصوره الخاص عن الحياة، وشعريته في الفن، يختلفون من حيث إن مجالات المادة يستحق المعالجة (المفصَّلة). ولكن القارئ يجد نفسه في موقف مختلف كليةً. إنه كقارئ لا يمتلك أي محور فني خاص يتوجب عليه صقله. إن ما يشغله فقط هو محاولة الإمساك بطبيعة ووظائف المبادئ التأليفية المشتغلة في النص، حتى يفهم فهماً كاملاً بقدر الإمكان بنية معناه. فإذا وضع ذلك نصب عينيه، فإنه لن يطبق على العمل أي مقياس جوهري (بما فيه مقياسه هو) لأنه لا يوجد مقياس صالح على نحو كلي، وعليه من ثم أن يقيس قيمة العناصر

الحكائية وفقاً للدلالة السياقية التي يقترحها على نحو عريض المؤشر الكمي(1).يبدي لورانس ستيرن؛ على سبيل المثال، وعيه الحاد بوظيفية إجرائه الانتقائي الظاهري الغريب عندما يدعى أن "ملاءمة الفكاهة السرفانتية تنبع من هذا الشيء ذاته، من وصف أحداث سخيفة وتافهة، إلى جانب الأبهة العَرَضية للأحداث العظيمة".

فيلدنج نفسه كان في الحقيقة واعياً تماماً بالمظهر المحدِّد لقيمة الاختلافات الزمنية، على الرغم من أنه في دافعه الهجومي على ما بدا له اهتمامات ريتشاردسون السيكولوجية التافهة، كان يميل أحياناً إلى المبالغة في دعوته إلى ما يناقضها. وبغض النظر عن الدافع الصريح لاختياراته الانتقائية، فإنها في الواقع ليست مبنية على المحك الظاهري لاهتمام جوهري ضد تبلّد الحس، وإنما على الوثاقة الفنية مقابل عدم الوثاقة، لأنه يجد نفسه مدفوعاً للاعتراف مباشرة بعد إحدى الحوادث التافهة في توم جونز:

على الرغم من أن هذه الحادثة سوف تبدو ربما ذات أهمية لا تذكر بالنسبة للعديد من قرائنا، إلا أنها على الرغم من تفاهتها، ذات أثر عنيف على جونز المسكين، حتى أننا نجد لزاماً علينا أن نحكيها. في الواقع، توجد بعض الظروف التي يقوم المؤرخون غير الحكماء غالباً باستبعادها، وهي الظروف التي تنشأ منها الأحداث ذات الأهمية القصوى....

المؤشّر الكمي، المعيار المشهدي والحاضر التخييلي

يعد المؤشّر الكمي هو الآخر عاملاً لا يمكن الاستغناء عنه في تحديد العرض، ولاسيما تحديد النقطة الزمنية الدقيقة في المتن الحكائي التي تصنع نهاية العرض.

وكما قلنا قبل ذلك، فإن الأديب يستغل إمكانيات اختلاف معدلات السرعة لكي يبرز المركزية السياقية لبعض الفترات التخييلية بقوة على خلفية فترات أُخر تنتمي للامتداد الكلي للمبنى الحكائي. يجذب اقتراب الزمن التمثيلي من الزمن الممثل انتباه القارئ بالتالي لبعض الفترات الفرعية التي تشكّل "مناسبات" مميزة بالمعنى الذي يقصده هنري جيمس. والعكس صحيح أيضاً: يوحي التباين الفعلي بين المعدلات الزمنيية المختلفة (كلما كان التباين أشد، كلما غدت الدلالة أكثر بروزاً) بأن الأقسام الزمنية المعالجة على نحو سريع تكون غير مميزة لأن المقصود منها أن لا تحتل سوى موقع ضئيل جداً نسبياً في البنية الخاصة للمعنى الذي يؤسسه العمل.

---

(1) يمكن للقارئ بطبيعة الحال أن يجد هذا المقياس المحدد غير منسجم مع ما يعتبره هو أو أى قارئ آخر دالاً على نحو باطني في الحياة أو الفن أو في كليهما. إن ذلك يعد مسألة تقييم يتعين ألا تؤثر على الإجراء التأويلي الذي يقوده إلى النتيجة المعيارية.

وفضلاً عن ذلك، لا نعثر في معظم الأعمال القصصية التخييلية، (والدرامية) على اختلافات فقط، ولكن أيضاً على تشابه أساسي بين المعدلات الزمنية للمشاهد المختلفة أو المناسبات المميزة، يؤسّس كل حكي معياراً زمنياً مشهدياً معيّناً خاصّاً به، ويمكن لهذا المعيار بطبيعة الحال أن يختلف من كاتب لآخر، بل ومن عمل لآخر. وحتى ضمن عمل واحد مفرد، يمكن لبعض المشاهد أن تتطوّر بحيث تنحرف عن المعيار الزمني الرئيس الذي تؤسّسه أغلبية المناسبات المميزة إلا أن مثل هذه الانحرافات (فلنقل بمعدل2:3 أو حتى 1:5 إذ يكون المعيار هو 1:2) التي يمكن أن تتّضح أهميتها بالفعل عند فحصها منعزلة، تثبت عدم أهميتها عند تأمّلها في سياق العمل ككل في ضوء معدلات الزمن المشهدية واللامشهدية على حد سواء.

وإذ إن كل عمل يؤسّس معياراً مشهدياً، وبما إن المعالجة المشهدية المنسجمة مع قسم زمني تخييلي تؤكّد أهميته الجمالية العالية، فإن المشهد الأول في كل عمل يفترض بطبيعة الحال بروزاً ودلالة. ولأن المؤلف يجد فيه القسم الزمني الأول الذي يتّسم بأهمية كافية بحيث يستحق معالجة مشهدية كاملة، فإنّه يحوّله، على نحوٍ ضمني، ولكن واضح، إلى معلمٍ ظاهر، لكي يدل على أن هذه بالدقة هي النقطة الزمنية التي قرّر المؤلف، بسبب ما، أن يوجّه القارئ للنظر إليها بوصفها بداية الحدث بمعناه الصحيح. هذا، كما يوحي النص، هو السبب الذي يجعل هذه المناسبة هي الأولى التي يتم تمييزها على هذا النحو... فإذا كانت المناسبة الأولى هي بداية ما يدعوه ترولوب "الذروة الحقيقية للقصة"(1)، فسوف يستتبع ذلك أن أي حافزٍ يتضاد معها في الزمن (مثلاً يسبقها في المتن الحكائي) يكون منتمياً للعرض، بغض النظر عن موقعه في المبنى الحكائي.

إن مادة العرض، وهي المادة التي يسبق تاريخها دائماً تاريخ المشهد الأول، يمكن أن تسبقه بالمثل بالنسبة لموقعها الفعلي في المبنى الحكائي. وفي هذا الحالة، يعرّي التباينُ الكبير بين المعدّل الزمني للجزء الخاص بالعرض والجزء الخاص بالمشهد الافتتاحي (تباين ملازم لمؤشّرات عديدة أخرى، يتعيّن دراسته) الطبيعة التمهيدية لكل ما يسبق المَعْلَم الزمني. إن توصيل مادة العرض يمكن مع ذلك إرجاؤه بالمثل لكي يتبع الحدث الأول المميز في ترتيبه الفعلي. وفي هذه الحالة، سوق تلقى المعلومات المتعلّقة بالعرض الضوء استعادياً عليه، أي تثرى، وتعدّل، أو حتى تغير على نحو جذري فهم القارئ له، لأنه، داخل عالم النص الأدبي، المحدد والمغلق بوضوح، يفضي كل حافزٍ تقريباً، أو حدث يسبق زمنياً غيره، إلى إضاءته على نحوٍ ما، بغض النظر عن ترتيب تقديمه في المبنى الحكائي. وتتّفق النقطة التي تميز نهاية العرض في المتن الحكائي بالتالي مع نقطة الزمن التي تميز بداية الحاضر التخييلي في الحبكة، بداية القسم الزمني الأول التي يعدّها العمل مهمة على نحوٍ يستوجب هذه المعالجة المفصَّلة، كما تتضمن، وفقاً للمعيار المشهدي السياقي، تقارباً أو توافقاً وثيقاً بين زمنها التمثيلي وزمن الساعة الذي نستخدمه في حياتنا اليومية.

---

(1) ANTHONY TROLLOPE, Is He Poperjoy?, chap.1.

كما يجب ملاحظة أنني أفصل استخدامي لمصطلح "الحاضر التخييلي" عن أي اعتمادٍ على أي وهمٍ درامي أو تخييلي، يُعْتَقَد عادة بقابليته لاستبدال المواقع معه.

فإذا فهمنا الحاضر التخييلي كاستعارة وصفية تشير إلى معدّل موضوعي لا يقبل الجدل بين الزمن التمثيلي والزمن الممثل، معدّل ينطوي على تقارب بين الزمنين، وإذا ما تم تأويل هذا التقارب باعتبار أنه يهدف إلى تحقيق (إذا ما تبنينا عبارة منديلو نفسه، في سياق آخر) "توافقٍ أوثق بين إيقاع الحياة... وتصويرها"(1)، إذاً، فسوف نكون قادرين على تبرير إمكانية حدوث انتقال زمني عند هذه النقطة، وذلك بالإشارة إلى العناصر الموضوعية التي يمكن أن تنتجها.

---

(1) A. A. Mendilow, time and the Novel (London, 1952), p.73.

6

التبئير

ميك بال



النص الذي نترجمه هنا، جزء من قسم فرعي حول "التبئير" *focalization*، الفصل السابع من كتاب ميك بال "السرديات" *Narratology* والمخصص لتحليل مستوى "القصة" *story*، ("الحكي" *narrative* عند جينيت). لقد صحح جينيت في "خطاب الحكي" *Narrative Discourse* النظريات السابقة حول وجهة النظر في الحكي، مثل نظريات فريدمان، وواين بوث، مفرقاً بين وظائف "المبئر" *focalizer* (من يرى)، والراوي (من يتكلم). وتقوم بال بتهذيب نظرية جينيت حول التبئير. فهي تظهر على سبيل المثال الفرق بين ذات التبئير وموضوع التبئير، وتخصص دوراً مستقلاً للمبئر. وربّما كان هذا هو المظهر الأكثر إثارة للجدل في نظريتها. إن إصرارها على أن التبئير هو أنجع الوسائل لتناول المعلومات المقدمة للقارئ، والأصعب في التحديد، يعطي تميزاً لوظيفة طالما أهملها النقاد حتى جينيت (*1972*)، وبذا، تفتح بال مجالاً كاملاً للحكي، بما في ذلك الفيلم السينمائي، حيث تقوم الكاميرا ونظرة الممثلين بالتبئير.

غدا كتاب "السرديات" *Narratology* المقدمةَ الأكثر ذيوعاً للسرديات في اللغة الانكليزية وذلك فور صدوره عام *1985*. ويعد الكتاب محاولة لصياغة نظرية شاملة للسرد، ويكمل العمل الذي قام به النقاد البنيويون في مجالات متتاليات الفعل، وتحليل سمات الشخصيات والإطار *setting*، والبنى الزمنية، ووجهة النظر، والصوت السردي، والمرسل إليه، إلخ. وهناك كتب أخرى تتناول الموضوع نفسه مثل كتاب "ميك بال" ذاتها "السرديات" *Narratologie* الذي نشر بالفرنسية عام *1977*، وكتاب جيرالد برنس "السرديات" *Narratology*، وكتاب ستيفن كوهن وليندا شاير "رواية القصص" *Telling Stories*.

صعُوبات

حيثما تُقَدَّم الأحداث، فإنها تقدم دائما طبقاً لرؤية محددة. يتم اختيار وجهة نظر، أي طريقة ما لرؤية الأشياء. إن بالإمكان محاولة إعطاء صورة "موضوعية" للحقائق. ولكن ما الذي يعنيه ذلك؟ إنها محاولة تقديم ما يمكن رؤيته أو إدراكه فقط بطريقة محددة مغايرة. يتم تحاشي أي تعليق، كما يتم اجتناب أي تأويل ضمني. ومهما يكن من أمرٍ، فإن الإدراك يعد عملية سايكولوجية، تعتمد بشكل قوي على وضعية المدْرِك: إن الطفل الصغير يرى الأشياء بطريقة تختلف تماماً عن الطريقة التي يرى بها البالغ الأشياء نفسها، حتى لو تعلّق الأمر بمسألة المقاييس. درجة اعتياد المرء على ما يرى تؤثّر أيضاً على عملية الإدراك. فعندما شاهد هنود أميركا الوسطى راكبي الجياد لأول مرة، لم يروا الشيء نفسه الذي نراه عندما نرى الرجال يركبون الجياد، لقد "رأوا " وحوشاً ضخمة، برؤوس آدمية وأرجل أربع. لقد نظروا إليهم بوصفهم آلهة. يعتمد الإدراك على عوامل عديدة، حتى إن محاولة الموضوعية تعد شيئاً لا معنى له. فإذا ذكرنا بعضاً من هذه العوامل، فإن وضع المرء بالنسبة للموضوع المدْرَك، سقوط الضوء، المسافة، المعرفة المسبقة، الموقف النفسي تجاه الموضوع، كل هذه الأشياء وأكثر، تؤثّر على الصورة التي يكونها المرء وينقلها للآخرين. وفي القصة، تقدّم عناصر الفابولا fabula بطريقة معيّنة. إننا نواجه رؤيةً للحكاية. ما شكل هذه الرؤية ومن أين تجيء؟ تلك هي الأسئلة التي سوف نناقشها في الأقسام الثانوية. وسوف أشير إلى العلاقات بين العناصر المقدّمة والرؤية التي تقدّم بها بالمصطلح "تبئير" focalization. التبئير؛ إذاً، هو العلاقة بين الرؤية وما يُرى، أو يُدْرَك. وأرجو من خلال استخدامي لهذا المصطلح، أن أنسلخ عن مجموعة المصطلحات السائدة في هذا المجال، لأسباب سوف أشرحها الآن.

تقدّم نظرية السرد theory of narration، كما تم تطويرها في هذا القرن، عناوين متنوّعة للمفهوم الذي أشير إليه هنا. وأكثر هذه العناوين انتشاراً، هو مفهوم "وجهة النظر" point of view أو "المنظور السردي" narrative perspective. وتُستخدم أيضاً مفاهيم مثل "المقام السردي" narrative situation، "وجهة النظر السردية" narrative viewpoint، "طريقة السرد" narrative manner. لقد طُوِّرت العديد من النمذجات التي تتفاوت في دقتها حول "وجهة النظر السردية". وأثبتت هذه النمذجات جدواها بطرق متفاوتة. سوى أنها جميعاً تُعَدُّ غير واضحة في نقطة واحدة: إنها لا تقدم تمييزاً واضحاً بين الرؤية التي تُقَدّم من خلالها العناصر من جهة، وهوية الصوت الذي ينهض بهذه الرؤية من جهة أخرى. ولكي نبسِّط المسألة أكثر، فإنها لا تفرق بين "من يرى"، و"من يتكلم". ومع ذلك، فمن الممكن، في الرواية التخييلية وفي الواقع، أن يعبّر شخصٌ ما عن رؤية شخصٍ آخر. ذلك يحدث طوال الوقت. وعندما لا يقام تمييزٌ بين هذين الفاعلين المختلفين، يكون من الصعب، إن لم يكن من المستحيل أن نصف على نحوٍ مناسب تقنيّة النص الذي تتم فيه رؤية شيء ما والرؤية التي ترويه... عدم دقة مثل هذه النمذجات، يمكن أن يقودنا في بعض الأحيان لصياغات أو تصنيفات عبثية تكون مفرطة في جمودها أو جاهزيتها. فإن ندعي، كما حدث، بأن سترذر في رواية "السفراء" لهنري جيمس

يروي قصته الخاصة، في الوقت الذي كتبت فيه الرواية بضمير الغائب، يشبه في عبثيته الادعاء بأن جملة:

"لقد شاهدته إليزابيث يرقد هناك، شاحباً، وغارقاً في التفكير".

تُروى من علامة التنصيص فصاعداً بواسطة شخصية اليزابيث؛ هذا يعني بأنها هي التي نطقت بها. وما تفعله الجملة هو تقديم رؤية اليزابيث بوضوح: إنها برغم ذلك "تراه" راقداً.

اكتسبت التصنيفات الموجودة احتراماً وطيداً في النقد الأدبي المهيمن. ويتوجّب أن نجد تفسيراً لذلك، ألا وهو فائدتها الواضحة. إنها جميعاً تقدّم ممكنات على الرغم من الاعتراض الذي أبديناه توّاً. إنني أرى مع ذلك بأن من المتعيّن أن تتّفق تمييزاتها مع الاستبصار الذي يجب أن يُعْطِي الفاعل الذي "يرى" مكانة مغايرة لتلك التي تُمنح للفاعل الذي "يروي".

فإذا قمنا بفحص المصطلحات السائدة من وجهة النظر هذه، فسوف يبدو مصطلح "المنظور" perspective واضحاً بما يكفي، ويغطّي هذا المفهوم كلًّا من نقطة الإدراك الفيزيقية والسايكولوجية، لكنه لا يتضمّن العامل الذي ينجز فعل السرد، ولا يتعيّن عليه فعل ذلك. ومهما يكن من أمر، فإنني أفضّل شخصياً استخدام مصطلح "التبئير" لسببين، على الرغم من الاعتراضات الوجيهة على تقديم مصطلحات جديدة غير ضرورية. السبب الأول يتعلّق بالتقليد tradition. فعلى الرغم من أن كلمة "منظور" تعكس بدقّة ما نعنيه هنا، فإنها أصبحت تشير داخل تقاليد النظرية السردية لكل من الراوي والرؤية. ولقد أثّر هذا الالتباس على المعنى المحدّد للكلمة، التي تعد صحيحة في حد ذاتها. فإذا أردنا استخدامها هنا بمعنى أكثر تحديداً، فسوف تظل برغم ذلك مرتبطة بالمعنى المألوف الذي يتّسم بعدم الدقة.

ويظل هناك بالرغم من ذلك اعتراض آخر عملي على هذا المصطلح. إننا لا نملك دليلاً مادياً يمكن استمداده من "المنظور" يمكن أن يشير لذات الفعل. إن الفعل من كلمة "منظور" (perspectivise) ليس شائعاً ويمكن، على سبيل الاحتمال، إذا استخدم، أن يكون له معنى آخر مختلفاً عن المعنى الذي نقصده هنا. ولكي نصف "التبئير" في إحدى القصص، فإن من المتعيّن أن يكون تحت تصرّفنا مفردات من هذا النوع. وبدت لي هاتان الحجتان وجيهتين بما يكفي لتبرير اختياري لمصطلح جديد لمفهوم ليس جديداً تماماً. يقدّم مصطلح "تبئير" focalization عدداً من المميزات الثانوية الإضافية أيضاً. إنه مصطلح يبدو تقنياً، مستمد من السايكولوجيا والفيلم السينمائي، وبذا، تتأكّد طبيعته التقنية. وبما أن أيّة رؤية مقدّمة يمكن أن تمتلك أثراً مكتسباً قويّاً، ويكون من الصعب بناء على ذلك استخلاصها من المشاعر، ليس فقط من تلك التي تنسب للمبئر والشخصية، وإنّما أيضاً من تلك التي تخص القارئ، فإن مصطلحاً تقنياً سوف يساعدنا على تركيز انتباهنا على الجانب التقني لمثل وسيلة الالتباس هذه.

في مَاهَاباليبورام Mahaballipuram، في جنوب الهند، يوجد، ما يقال بأنه أكبر لوحة من النقش البارز في العالم "كفّارة أرجونا" Arjuna's Penance التي تنتمي للقرن السابع. في الجانب الأيسر العلوي من اللوحة، يُصوَّر أرجونا الحكيم في وضع اليوجا، وعلى الجانب الأيمن السفلي، تقف قطّة [في الوضع نفسه]، وحول القطّة، مجموعة من الفئران. الفئران تضحك. صورة غريبة إذا لم يقم المتفرج بتأويل العلامات. ويكون التأويل على النحو التالي:

إن أرجونا في وضع اليوجا، ويتأمّل لينال استحسان الإله سيفا Lord Siva. والقطة المتأثرة بجمال الهدوء المطلق، تقلّد أرجونا. والآن، تجد الفئران نفسها آمنة. إنها تضحك. وبدون هذا التأويل، لن تكون هناك علاقة بين أجزاء اللوحة. ووفقاً لهذا التأويل، تشكل الأجزاء حكياً متسقاً.

إن الصورة مضحكة، بالإضافة إلى كونها هزلية حقيقةً. تستثير الأثر المضحك، سردية الصورة، والمتفرّج يرى النقش ككل. تتضمن محتوياته تتابعاً زمنياً. أولاً، أرجونا يصطنع وضع اليوجا، ثم تقلده القطّة. وبعد ذلك، تشرع الفئران في الضحك. وترتبط هذه الأحداث الثلاثة المتتابعة منطقياً في سلسلة سببية. وطبقاً لكل تحديد أعرفه، فإن ذلك يعني أننا أمام حكاية (fabula)، بل وهناك المزيد. إن الأحداث ليست فقط متتابعة زمنياً، وترتبط ببعضها بعلاقة سببية منطقية. إنها يمكن أن تحدث فقط خلال النشاط السيميوطيقي للمثلين. ويمكن فقط تفسير الأثر الهزلي عندما يتم تحليل هذا الوسيط الخاص. إننا نضحك لأننا يمكن أن نتماهى مع الفئران. ولأننا نشاهد ما يشاهدونه، فإننا ندرك معهم بأن القطة المتأملة تمثل تناقضاً، إن الفئران يتم اصطيادها، والحكماء هم فقط الذين يتأمّلون. فإذا فكرنا في سلسلة الأحداث عكسياً، فإننا نصل للحدث التالي من خلال التماهي الإدراكي. إن القطّة تحْدِث الحدث، التي تكون هي مسؤولة عنه، لأنها رأت أرجونا يفعل شيئاً ما. سلسلة الإدراكات هذه تجري أيضاً في الزمن. إن الحكيم لا يرى شيئاً نظراً لاستغراقه التام في تأملاته. والقطّة شاهدت أرجونا، وهي الآن لا تشاهد أي شيء أكثر من هذا العالم؛ والفئران تشاهد القطّة وأرجونا. وهذا هو السبب في كونها تشعر بالأمان. (تأويل آخر، هو أن القطّة تتظاهر، وهذا لا يضعف التأويل السابق، ولكنه يضيف للحكاية عنصراً من عناصر التشويق). إن الفئران تضحك بسبب هذه الحقيقة ذاتها. لقد وجدت التقليد مشروع سخيف، والمتفرج يرى أكثر. فهو يرى الفئران، والقطّة، والحكيم. إنه يسخر من القطة، ويضحك في تعاطف مع الفئران الذين تشبه متعتهم المتعة التي يشعر بها وغدٌ ناجح.

وهذا المثال، الذي يمثل مفارقة لأنه غير لساني، يصوِّر بوضوح تام نظرية التبئير. بإمكاننا النظر إلى اللوحة بوصفها علامة [بصرية]. والعلاقات التي تجمع عناصر هذه العلامة التي تتألف من أرجونا الواقف، والقطة المنتصبة، والفئران الضاحكة، مجرد علاقات فضائية. ومن ثم، فإن عناصر الفابولا، أرجونا الذي يتخذ وضعية اليوجا، والقطة التي تتخذ وضعية اليوجا، والفئران الضاحكة لا تؤلّف دلالة متّسقة في حد ذاتها. فالعلاقة بين العلامة (النقش البارز) ومحتوياتها (الحكاية) يمكن

فقط أن تتأسس عبر توسط طبقة متخللة، هي وجهة نظر الأحداث. تشاهد القطة أرجونا، والفئران تشاهد القطة، والمتفرج يشاهد الفئران الذين يشاهدون القطة التي شاهدت أرجونا، والمتفرج يرى أن الفئران على حق. كل فعل من أفعال الإدراك (يرى/ يشاهد) في هذا الوصف يشير إلى أحد أنشطة التبئير وكل فعل أو حدث يشير إلى حادثة.

التبئير هو العلاقة بين "الرؤية"، الفاعل الذي يرى، والشيء المرئي. وتعد هذه العلاقة مكوّناً من مكونات القصة، مكوناً من مكونات مضمون النص السردي: إن A يقول إن B يرى ما يفعله C. وأحياناً يكون هذا الفرق عقيماً، مثلاً عندما يُوَاجَهُ القارئ برؤية مباشرة قدر الإمكان. ولا يمكن فصل الفاعلين المختلفين من ثم، إنهم يتطابقون. ذاك شكل من أشكال تيار الوعي. وبناء عليه، فإن التبئير يرتبط بالقصة، الطبقة الموجودة بين النص اللغوي والفابولا. ولأن تحديد التبئير يشير إلى علاقة، فإن كل قطب من قطبي هذه العلاقة، ذات التبئير وموضوع التبئير، يجب أن يدرس بمعزل عن الآخر. إن ذات التبئير، المبئر، هو النقطة التي يُنظر منها للعناصر. ويمكن لهذه النقطة أن تتموضع في إحدى الشخصيات (أحد عناصر الحكاية)، أو خارج إحدى الشخصيات. إذا ما تماهى المبئر مع الشخصية، فإن هذه الشخصية سوف تتمتع بميزة تقنية على باقي الشخصيات. يرى القارئ بعيني الشخصية، وسوف يميل، من ناحية المبدأ، لقبول الرؤية التي تقدمها هذه الشخصية. إننا في Massuro لموليش Mulisch نرى بعيني الشخصية التي تقدّم بعد ذلك أيضاً وصفاً للأحداث. كما أن أول أعراض مرض "ماسورو" الغريب هي الظواهر التي يدركها الآخر. هذه الظواهر هي التي تنقل لنا حالة "ماسورو "، إنها لا تخبرنا بشيء حول الطريقة التي يشعر بها إزاءها. مثل هذا المبئِّر/ الشخصية الذي يمكن أن نصنفه على سبيل التيسير C F يتسم بالتحيز والتقيد. يقع التبئير في رواية هنري جيمس "ما كانت تعرفه ميزي" تقريباً وعلى نحوٍ كلي على عاتق "ميزي"، الفتاة الصغيرة التي تعجز تقريباً عن فهم الكثير من العلاقات الإشكالية التي تحيط بها. ومن ثم، يرى القارئ الأحداث من خلال الرؤية المقيَّدة لهذه الفتاة، ويدرك بالتدريج فقط، ما يحدث بالفعل. سوى أن القارئ ليس هو الفتاة الصغيرة. إنه يفعل ما هو أكثر بالمعلومات التي يتلقاها مما تفعل "ميزي". إنه يقوم بتأويلها على نحو مختلف. ففي الوقت الذي ترى فيه "ميزي" إيماءة غريبة عليها، يدرك القارئ بأنه يتعامل مع إيماءة إيروتيكية. الفرق بين الرؤية الايروتيكية للأحداث، والتأويل الذي يمنحه القارئ البالغ لهذه الأحداث، يقرّر الأثر الخاص بالرواية.

التبئير المقيَّد بإحدى الشخصيات (CF) يمكن أن يتنوع، يمكن أن ينتقل من شخصية إلى أخرى. وفي هذه الحالات، يمكن أن نحصل على صورة جيدة لأصول صراع. لقد رأينا كيف تنظر الشخصيات المتعددة للحقائق نفسها على نحوٍ مختلف. ويمكن لهذه التقنية أن تؤدي إلى موقف حيادي تجاه كل الشخصيات. ومع ذلك لا يساورنا في العادة مطلقاً أي شك حول أي الشخصيات هي التي ينبغي أن تتلقى معظم الاهتمام والتعاطف. وعلى أساس التوزيع مثلاً، فإننا نصنف شخصية ما بأنها بطل أو بطلة الكتاب وفقاً لحقيقة أنها هي التي تبئر الفصل الأول و/ الأخير.

فعندما ينهض بالتبئير أحد الشخصيات التي تشارك في الحكاية كممثل، أمكن لنا أن نشير إلى تبئير "داخلي" internal focalization. نستطيع إذاً أن نشير بالمصطلح تبئير "خارجي" external focalization إلى أن فاعلاً مجهولاً، يقع خارج الحكاية، ينهض بوظيفة المبئر. ويمكن أن نرمز لهذا المبئر الخارجي غير المقيَّد بإحدى الشخصيات بـEF. وفي المقطع التالي المأخوذ من افتتاحية رواية دوريس ليسنج "الصيف السابق على الظلام"The Summer Before The Dark نرى التبئير ينتقل من EF (external focalization– تبئير خارجي) إلى CF (charcter focalization– تبئير الشخصية).

a- وقفت امرأة على الدرج الخلفي معقودة الذراعين تنتظر. تفكّر؟ لم تكن قد قالت هذا. لقد كانت تحاول الإمساك بشيء ما، أو تعريته حتى يمكنها أن تنظر وتحدد؛ لقد كانت تجربّ لبعض الوقت الآن أفكاراً مثل العديد من الثياب المجلوبة من أحد الرفوف. لقد كانت تسمع لكلمات وعبارات مبتذلة مثل أشعار الحضانة بأن تنزلق من طرف لسانها: لأنه إزاء التجارب الحاسمة، تخصّص العادة مواقف معينة، وهي مواقف نمطية تماماً. أول حب! التقدم في العمر محكوم بالألم! طفلي الأول، كما تعرف... لكني كنت عاشقة! الزواج حل وسط. لم أعد صغيرة كما كنت في يوم من الأيام.

من الجملة الثانية فصاعداً نكون إزاء محتويات ما تَخْبره الشخصية. يحدث انتقال إذاً من تبئير خارجي (EF) إلى تبئير داخلي (CF). وباستطاعتنا أن نرى تناوباً بين مبئرين خارجيين ومبئرين داخليين، بينEF وCF في عدد لا حصر له من القصص. يكون فرتز في "الأماسي"The Evenings، يكون هو الشخصية الوحيدة التي تعمل كمبئر. ولذلك، يكون المبئران هما EF وCF– فرتز. ويمكن أيضاً لعدد من الشخصيات أن تتناوب كمبئر داخلي؛ وفي هذه الحالة يكون من المفيد أن نشير إلى الشخصيات العديدة في التحليل بالحروف الأولية حتى يمكننا الاحتفاظ بنظرة شاملة لتقسيم التبئير: في حالة فرتز، سوف يعني هذا الترميز CF (فرتز). ومثال لقصة تعمل فيها شخصيات عديدة مختلفة كمبئر هي قصة OF Old People. ومع ذلك، فالشخصيات لا تحمل عبئاً متساوياً من هذه الناحية: بعضها يبئر غالباً، وبعضها لا يبئر إلا قليلاً، وبعضها لا يبئر أبداً. ومن الممكن أيضاً أن يتم التبئير في القصة بأكملها بواسطة EF، وهنا يبدو الحكي موضوعياً، لأن الأحداث لا يتم تقديمها من وجهة نظر الشخصيات. ولا يكون انحياز المبئر حينئذ غائباً، حيث لا يوجد شيء اسمه "الموضوعية"، ولكنه عوضاً عن ذلك يكون غير واضحٍ فقط.

مَوْضوع التبئير

في قصة Of Old People، يكون هارولد عادة هو المبئر عندما تكون الأحداث التي تقع في الهند والمناطق المجاورة هي المبأرة. إن "لوت" Lot غالباً ما يبئر على أمه، ماما أوتيللي Mama Ottilie. وهذا هو السبب الرئيس الذي يجعلنا نتلقى صورة محببة تماماً لها، على الرغم من سلوكها غير الودود. ومن المهم بطبيعة الحال أن نتحقق: أي شخصية تبئر على أي موضوع. ويمكن للتآلف المكون من مبئر

وموضوع مبأر أن يتّسم بالثبات إلى حد كبير (هارولد الهنود، لوت ماما أوتيللي)، أو يمكن، عوضاً عن ذلك، أن يكون متحولاً إلى حد كبير. ينطوي البحث في هذه التآلفات الثابتة أو الحرة على أهمية، لأن الصورة التي نتلقّاها عن الموضوع يقررها المبئر. وبالعكس، فإن الصورة التي يقدّمها المبئر عن الموضوع، تقول شيئاً حول المبئر نفسه. وحيثما تعلق الأمر بالتبئير، كانت الأسئلة التالية ذات وثاقة:

1- ما الذي تبئر عليه الشخصية: وما الذي تهدف إليه من وراء ذلك؟

2- كيف تفعل ذلك؛ من أي وضع ترى الأشياء؟

3- من الذي يُبَأر عليه: لمن يكون موضوع التبئير؟

ما الذي تقوم الشخصية المبئرة بالتبئير عليه؟ إن موضوع التبئير يمكن ألا يكون شخصية، بل يمكن أن يكون موضوعات: مناظر طبيعية، أحداث، وباختصار، يمكن لكل العناصر أن تكون موضوعاً للتبئير، سيّان كان هذا التبئير خارجياً أو داخلياً. وبسبب هذه الحقيقة وحدها، نواجه تأويلاً للعناصر أبعد ما يكون عن البراءة. والدرجة التي يتضمّن بها أحد التقديمات رأياً يمكن أن تختلف بطبيعة الحال: إن الدرجة التي يوضّح بها المبئر أنشطته التأويلية ويجعلها صريحة، تتنوع أيضاً. قارن مثلاً الأوصاف التالية للمكان:

b- وخلف الأشكال المستديرة والشائكة حولنا في العمق، انتشرت أشجار جوز الهند اللانهائية بعيداً في المسافة الضبابية الزرقاء حيث صعدت سلاسل الجبال مثل الأشباح. وإلى جانبي، غير بعيد مني، امتد منحدر جبلي شاهق، ومعروق، رمادي يميل إلى اللون البنفسجي إلى أعلى، بسلويت مسنن كالمنشار يمشط السماء البيضاء الملبّدة بالسحب. وهبطت ظلال السحب عشوائياً على المنحدرات، كما لو أن قطعاً من القماش القُلَّب الرمادي الداكن قد سقطت عليها. وعلى مقربة، في مشكاة معبد، جلس بوذا متأمّلاً في نافذة مقوّسة من الظل. وعلى أكتافه، سترةٌ من نَضْح أبيض لروث الطير. وعلى يديه اللتين ترقدان معاً، مستريحتان تماماً، سقطت أشعة الشمس. ("القبلة" The Kiss لجان ووكرز).

c- ومن ثم يتوجّب علينا أولاً أن نصف السماء بطبيعة الحال: مئات من صفوف الملائكة ترتدي أثواباً بيضاً برّاقة ذات بهاء، لكل واحد منهم شعرٌ أصفر طويل، مجعدٌ قليلاً، وعينان زرقاوتان. ولا يوجد أي رجال. ما أغرب أن تكون كل الملائكة من النساء. ولا يوجد أيضاً ملائكة متشحين بسراويل تحتية قصيرة مغرية وأربطة سيقان وجوارب، لطالما تصورت الملاك امرأةً تقدّم ثديها على ما يشبه الصحائف، بعينين ثقيلتي الماكياج، وفم أحمر براق يمتلئ بالرغبة، توّاق للانصات، باختصار، كل ما يتعيّن على المرأة أن تكونه (قبل ذلك، عندما كنت طالباً ما أزال، أردت أن أحوّل حواء إلى بغي، واشتريت لها كل ما يلزم ذلك، لكنها لم تكن راغبة في ارتداء تلك الملابس. (ج. م. أ. بيشوفل J.M.A Biesheuvel، الطريق للضوء، "فاوست""The Way to the Light, "Faust).

في الحالتين كلتيهما، نجد تبئيراً CF. إن المبئرين كليهما يمكن أن يتموضع في أنا "الشخصية". في b، يكون الوضع الفضائي للتبئير الداخلي ("أنا") مدهشاً على وجه الخصوص. إنه يتموقع بطبيعة الحال على ارتفاعٍ عالٍ يتأمل المشهد العريض. تشدّد كلمات "حولنا" المرتبطة بـ"في العمق" على ذلك الوضع العالي. يوضّح قرب المشكاة التي تضم تمثال بوذا أن CF ("أنا") يتموقع في معبد شرقي [معبد "بوروبودور" Burubudur في واقع الأمر]، بحيث يمكن أن نستنتج أن "الأشكال المستديرة والشائكة" تشير إلى سقف المعبد. يبدو أن تقديم سقف المعبد بكامله والمشهد الطبيعي لا شخصياً تماماً. وما لم يكن تبئير الشخصية ("أنا") قد حدّد نفسه باستخدام الضمير الشخصي للمتكلم، في "إلى جانبي" و"حولنا "، كان من المحتمل أن يبدو هذا، في مواجهته، وصفاً موضوعياً، مأخوذاً من أحد الكتيبات، أو كتاباً للجغرافيا.

سوى أن تحليلاً أكثر دقة، سوف يثبت أن ذلك ليس صحيحاً. فسواء حُدِّدَ تبئير الشخصية CF ("أنا") على نحوٍ صريح أو العكس، فإن الوضع "الداخلي" للمبئر يكون في واقع الأمر، قد تأسس بالفعل بواسطة تعبيرات مثل و"غير بعيد مني"، و"وعلى مقربة"، "وإلى جواري" التي تؤكد على قرب المكان من المُدرِك. إن عبارة "خلف" و"في العمق" تشيران إلى تخصيصٍ للمنظور الفضائي (بالمعنى التصويري). ولكن يحدث ما هو أكثر هنا. هذا التقديم يقوم بعملية تأويل، من دون أن يبدو عليه أنه يفعل ذلك. ويتضح هذا من استخدام الاستعارات التي تشير إلى حقيقة أن التبئير الشخصي يحاول اختزال الموضوعات التي يراها، التي تمارس عليه قدراً كبيراً من التأثير، لنسبةٍ إنسانية يومية. وبهذه الطريقة، يحاول التبئير الشخصي ("أنا") أن يدخل الموضوع داخل نطاق خبرته الخاصة. إن صوراً مثل "مسننٌ كالمنشار" و"يمشط" و"قطعاً من القماش القُلَّب الرمادي الداكن"، وكليشيهات مثل "سلاسل الجبال" تؤكّد ذلك. وعبارة "سترة من نَضْح أبيض من روث الطير" هي أوضح الأمثلة على ذلك. والصورة في واقع الأمر طريفة أيضاً بسبب آلية التداعي التي تقدمها. ويصبحُ تمثال بوذا، مع كلمة "سترة"، إنسانياً. وبمجرد أن يصبح كذلك، يمكن أن تصبح الطبقة البيضاء على رأسه بسهولةٍ قشرةً للرأس، وهي إمكانية توحي بها كلمة "نَضْحٌ". إن الطبيعة الواقعية لتقديم تبئير الشخصية ("أنا") التي ترى المشهد بالفعل– تستعاد برغم ذلك في الحال عبر المعلومات المتصلة بالطبيعة الفعلية للطبقة البيضاء: روث الطير. وهكذا، يكون ما نراه هنا، هو تقديمٌ لمشهد طبيعي واقعي، يعكس ما يتم إدراكه بالفعل، ويؤوِّله في الوقت ذاته على نحوٍ محدد حتى يمكن للشخصية تمثله.

ويعرض المثال c إلى حد ما الخصائص نفسه. وهنا أيضاً، يتم أنسنة فضاء مؤثر. ومع ذلك، فإن تبئير الشخصية ("أنا") يلاحظ الموضوع على نحو أقل ويمنحه تأويلاً أوفر. إن الأمر يتعلّق بموضوع فانتازي يكون لدى التبئير الشخصي CF ("أنا") دراية مجملة به مستمدة من الأدب الديني والرسوم الدينية، الذي يمكن له أن يكيفه بالقدر الذي يريده مع ذوقه الخاص. وهذا هو ما يفعله، وذوقه واضح. وهنا، أيضاً، تكون آلية التداعي واضحة. إن التبئير الشخصي CF ("أنا") ينتقل من الصورة التقليدية للملائكة، التي تتضمّنها الجملة الثانية أو الثالثة، للافتراض بأن الملائكة نساء. وبهذا، تنحرف الرؤية بالفعل عن الرؤية التقليدية التي تنظر للملائكة بوصفهم عديمي الجنس، أو ذكوراً. وفي مقابل

تلك الصورة، التي خُلِقَت لملائكة ذكور بلا أعضاء تناسلية، يؤسس تبئير الشخصية CF ["أنا"] صورته الأنثوية المضادة، التي تنأى الآن كثيراً عن الصورة التي نعرفها عن الملائكة.

وحتى قبل أن يدرك القارئ ذلك عبر هذا المسلك، فإن صلةً قد تأسست مع تقليد آخر، هو تقليد التعارض ملاك/ بغي، الذي يُستخدم فيه "الملاك" بمعنى مجازي، إذ تظهر كلمة "بغي" ذاتها في النص. وهنا، تعلن الصيغة التأويلية للوصف عن ذاتها بوضوح. إن الـ"نحن" المهيبة التي ترد في البداية تتقابل بحدة مع الالتفاتة الشخصية التي يصطنعها الوصف. وترتكز الدعابة هنا على التضاد بين غير المجسد– المهيب، والمجسد- المبتذل. ويتأكد التبئير التأويلي بطرق عديدة. تقدّم الجملة الموجودة بين علامات التنصيص، بوصفها رد فعلٍ للجملة التي تسبقها. وهنا، يصنع المبئر المؤوِّل مدخلاً صريحاً.

ويتم التشديد على هذا مرة ثانية: عبارة "بغض النظر عن" عبارة دارجة، وتشير إلى ذات شخصية، تعبر عن رأيٍ ما: عبارة "لطالما تصوّرت الملاك..." تشدِّد على نحوٍ أقوى على وجود رأي شخصي.

الطريقة التي يُقدم بها الموضوع تزودنا بمعلومات حول الموضوع ذاته، كما تزوّدنا كذلك بمعلومات حول المبئر، بل ويقدم لنا هذين الوصفين معلومات أكثر حول المبئرين الشخصيين ("أنا") مما يقدّمان حول الموضوع؛ معلومات أكثر حول الطريقة التي يخبرون بها الطبيعة (b) أو النساء (c) على التوالي، أكثر مما يقدّمان حول معبد "بوروبودور" والسماء. ولا يهم، من ناحية المبدأ، ما إذا كان الموضوع "يوجد حقيقةً" في الواقع، أو يكون جزءاً من حكاية وهمية، أو فانتازيا تخلقها الشخصية، وبذا يكون الموضوع وهمياً مرتين. إن المقارنة بالموضوع المشار إليه تقوم في التحليل السالف الذكر فقط بتحفيز التأويل الذي ينهض به المبئر الشخصية CF ("أنا") في كلا المقطعين. البنية الداخلية للوصفين تقدم في حد ذاتها مفاتيح كافية حول الدرجة التي يظهر فيها أحد المبئرين الشخصيين CF ("أنا") تماثلاً مع الآخر واختلافاً عنه.

ويُظهر هذان المثالان بالإضافة إلى ذلك تمايزاً من نوع آخر. لقد كان موضوع التبئير في الفقرة C مُدْركاً. يرى تبئير الشخصية CF ("أنا") بالفعل شيئاً خارجاً عنه، وهذا ليس صحيحاً دائماً. إن موضوعاً ما يمكن أن يكون محسوساً فقط في ذهن المبئر الشخصية CF وفقط أولئك الذين يملكون نفاذاً إلى هذا الذهن هم الذين يستطيعون أن يدركوا أي شيء. وهذا لا يمكن أن يكون شخصية أخرى، على الأقل ليس وفقاً للقواعد الكلاسيكية لجنس السرد، إنما يمكن أن يكون مبئراً خارجياً EF. هذا الموضوع غير المُدْرَكْ حسياً non-perceptible يحدث في حالات تقدّم فيها، على سبيل المثال، محتويات حلم إحدى الشخصيات. وبالنسبة للسماء في المقطع c، يمكننا فقط أن نقرّر ما إذا كان هذا الموضوع مدركاً أو غير مدرك حسياً عندما نعرف الكيفية التي تتّفق بها هذه الجزئية مع سياقها. فإذا كانت الـ"أنا" هي وشخص آخر- شيطان مثلاً- في رحلةٍ للسماء، فسوف يتعيّن علينا أن نقبل الجزء الأول من الوصف، حتى الجملة الموضوعة بين علامات تنصيص، باعتباره "مدركاً" حسياً perciptible. وهكذا،

يكون معيارنا هو أنه، داخل الحكاية، يتعيّن أن تكون هناك شخصية أخرى حاضرة يمكنها أيضاً إدراك الموضوع؛ فإذا كانت الموضوعات المدركة أحلاماً، وخيالات، وأفكاراً، أو مشاعر تخص إحدى الشخصيات، أمكن لهذه الموضوعات إذاً أن تكون جزءاً من فئة الموضوعات "غير المدركة" حسياً non-perceptible. ويمكن الإشارة لهذا التمييز بإضافة حرف p أو np لترميز المبئر. وبالنسبة للمقطع a ننتهي بـnp -(woman) CF؛ وبالنسبة للمقطع b، يكون الترميز هو np -(l) CF، وبالنسبة للمقطع c CF np -(l). ولهذا التمييز أيضاً أهميته في النفاذ إلى بنية القوة بين الشخصيات. فعندما تخصص لإحدى الشخصيات، في موقف صراعي كلا CF – p وCF – np، والأخرى الصيغة الحصرية CF –p، تكون للشخصية الأولى إذاً ميزة كونها طرف في الصراع. إنها يمكن أن تعطي للقارئ نفاذاً لمشاعرها وأفكارها، بينما لا تستطيع الشخصية الأخرى نقل أي شيء. وفضلاً عن ذلك، لن يكون للشخصية الأخرى نفاذ البصيرة الذي يتلقاه القارئ، بحيث لا يمكنها أن تتفاعل مع مشاعر الشخصية الأخرى [التي لا تعرفها]، أو تعارضها. ويكون عدم تكافؤ هذا الوضع بين الشخصيات واضحاً فيما يُطلق عليه "روايات ضمير المتكلم"، ولكنه لا يكون بمثل هذا الوضوح دائماً بالنسبة للقارئ في الأنواع الأخرى من الروايات. ومع ذلك، يتم توجيه القارئ بواسطته في تشكيل أحد الآراء حول مختلف الشخصيات. وبالتالي، يكون للتبئير أثر توجيهي قوي. وتعد رواية كوليت Colette "القِط " La Chatte مثالاً قوياً: يُوَجَّه القارئ عن طريق هذه الأداة لكي ينحاز للرجل ضد زوجته.

وفي هذا الخصوص، يكون من المهم أن نضع في اعتبارنا الفرق بين الكلمات المنطوقة وغير المنطوقة للشخصيات. الكلمات المنطوقة تكون مسموعة بالنسبة للآخرين ومن ثم تكون مدركة عندما يتركز التبئير في شخص آخر. أما الكلمات غير المنطوقة- الأفكار، المونولوجات الداخلية- بغض النظر عن اتساعها، لا تكون مدركة بالنسبة للشخصيات الأخرى. وهنا، أيضاً، توجد إمكانيةٌ للتوجيه تستخدم في الغالب. يُزَوَّد القارئ بمعلومات مفصلة حول أفكارٍ لإحدى الشخصيات، لا تسمعها الشخصيات الأخرى. فإذا وضعت هذه الأفكار بين أجزاء الحوار، فلا يدرك القراء في الغالب إلى أي حد تكون معرفة الشخصية الأخرى أقل من معرفتهم. إن تحليلاً لمدركية الموضوعات المبأرة يزودنا بنفاذ بصيرة في علاقات هذه الموضوعات.

مستويات التبئير

قارن الجمل التالية:

d- ماري تشارك في مسيرة الاحتجاج.

e- شَاهَدْتُ ماري تشترك في مسيرة الاحتجاج.

f- شاهد ميشيل ماري تشارك في مسيرة الاحتجاج.

في الجمل الثلاث يتم التأكيد على اشتراك ماري في المسيرة، وتلك حقيقة يمكن إدراكها بوضوح. ونحن نفترض وجود فاعل يقوم بعملية الإدراك، تُقَدَّم إدراكاته للقارئ. في e يكون هذا الفاعل هو "أنا" وفي f يكون ميشيل. وفي الجملة d لا يتم الإشارة إلى طرف ما. وبالتالي نفترض وجود مبئر خارجي يقع خارج الحكاية. وهذا المبئر يمكن أن يكون EF أو CF ("أنا") الذي يظل وجوده ضمنياً في هذه الجملة، ولكنه يعلن عن نفسه في مكان آخر. يمكننا إذن تحليل:

EF- P -d

CF ("1") -P -e

CF (Michele) -P -f

وتشير القاطعة (-) للعلاقة بين الذات وموضوع التبئير. ومع ذلك، لم يتم التعبير عن الفرق بين الجملتين على نحو كامل. الجملتان e وf جملتان معقدتان، والتبئير، أيضاً، معقد هو الآخر. وينطبق التحليل، كما هو محدّد هنا، على الجملة التابعة فقط. وفي الجملة e يُعَبَّر عن المسألة بـ("أنا") رأيت، وفي f يكون ميشيل هو الذي رأى. فمن الذي قام بتبئير هذا الجزء؟ إما أن يكون EF أو CF. ويمكن فقط أن نستنتج ذلك من بقية القصة. إن الاحتمالات بالنسبة لـ e هي:

1- p – ("I") CF np) – EF: مبئر خارجي يبئر CF ("أنا") الذي يرى. إن "الرؤية" فعلٌ غير مدرك في تضاد مع "النظر"، وبالتالي فإن موضوع التبئير المعقد يكون np. وهذا الموضوع ينطوي على مبئر CF ("أنا")، يرى شيئاً مُدْرَكاً.

2- p – ("I") C F np – ("I") C F، ما ندعوه بـ"سرد المتكلم"، يتذكّر فيه المبئر الخارجي بعد ذلك، بأنه رأى، في لحظة محددة من لحظات الحكاية، ماري تشارك في مسيرة احتجاج.

إن الاحتمال الأول يوجد على مستوى النظرية، ولكنه لن يتحقق بسهولة، إلا إذا كانت الجملة في صيغة الكلام المباشر، ويمكن تجريد الـCF ("أنا") بوصفه أحد الأشخاص الذين يتحدثون (مؤقتاً). وفي الجملة f تكون الصيغة الأولى فقط هي الممكنة: [np CF (Michele) –p] – EF. ومن السهل إدراك هذا بمجرد أن ندرك أن مبئراً شخصياً لا يستطيع أن يدرك موضوعاً غير قابل للإدراك، إلا إذا كان جزءاً من هذا الموضوع، أن يكون نفس "الشخص".

يمكننا أن نستخلص من هذا نتيجتين. أولاً، يبدو أن بالإمكان التمييز بين مستويات متعددة من التبئير؛ ثانياً، حيثما تعلق الأمر بمستوى التبئير، لا يكون هناك اختلاف جوهري بين "سرد المتكلم" و"سرد الغائب". وعندما يبدو أن EF يتخلى عن التبئير لـCF، فإن ما يحدث حقيقة هو أن رؤية الـCF تُمنح من داخل الرؤية الكلية الشاملة لـEF. تَحتفظ الأخيرة دائماً في واقع الأمر بالتبئير الذي يمكن أن

يكون فيه تبئير EF متضمناً كموضوع. وهذا أيضاً قابل للتفسير وفقاً للمبادئ العامة للسرديات. فعندما نحاول أن نعكس وجهة نظر شخصٍ آخر، فإننا نستطيع إن نفعل ذلك فقط بقدر ما نعرف ونفهم وجهة النظر تلك. وهذا هو السبب في عدم وجود اختلاف في التبئير بين ما ندعوه "سرد المتكلم" و"سرد الغائب"... وفي "سرد المتكلم" أيضاً، يُعْطِي مبئرٌ خارجي، مكونٌ عادة من "أنا" الشخص البالغ، رؤيته للحكاية التي شارك فيها كممثل في وقت مبكر، من الخارج. وفي بعض اللحظات، يمكنه أن يقدم رؤية أناه الأخرى الأصغر، بحيث يبئر CF على المستوى الثاني.

تبقى ملاحظة تتعلّق بالترميز الخاص بهذه البيانات. إذا أردنا أن ندخل مسألة المستويات في التحليل، فإن بإمكاننا أن نفعل ذلك بشكلٍ محكم كما فعلت هنا. وهذا مفيد إذا أردنا أن نعرف شكل العلاقة بين المبئرين المختلفين: من يسمح لمن بمراقبة من؟ فإذا كنا برغم ذلك، مهتمين فقط بالعلاقة بين ذات التبئير وموضوعه، على سبيل المثال، بين CF ("أنا") وماري في الجملة e أو بين CF (ميشيل) وماري في الجملة f. إذاً، فمن الأيسر أن نذكر أنفسنا بحقيقة أننا نتعامل مع تبئير مُضمَّن، إذ يمكن أن يعود الحكي في أي لحظة للمستوى الأول. وفي هذه الحالة، يكون من السهل الإشارة للمستوى برقم يتبع حرف الـF، وبالنسبة للجملة e يمكن أن يكون هذا: p- (I) CF2، وبالنسبة للجملة f يكون p- (ميشيل) CF2.

إذا فحصنا باختصار ما تقدّم، يتّضح أن الجمل الثلاث تختلف كلٌ منها عن الأخرى من عدة نواحٍ. يوجد دائماً جملة واحدة تختلف عن الجملتين الأخريين. ومن ثم فالجملة d تختلف عن الجملة e وf في مستوى التبئير. وبالتالي، يكون التبئير في d مفرداً، وفي e وf معقداً. وتختلف d وe عن f بالنسبة لما يخص "الضمير" person. ففي كلتا الحالتين يمكن أن يكون التبئير EF أو CF ("أنا"). وأخيراً، تختلف d وf عن e لأنه لا يمكن أن نفترض ببساطة EF في e من دون أن نشك في ذلك. إن هذا يمكن أن يكون ممكناً فقط إذا كانت صيغة الجملة هي صيغة الكلام المباشر.

نحن نفترض، من ثم، مستوى أول للتبئير (F1) يكون فيه المبئر خارجياً. وهذا المبئر الخارجي يتخلّى عن التبئير لمبئر داخلي، هو مبئر المستوى الثاني (F2). وهناك المزيد من المستويات الممكنة من ناحية المبدأ. وفي هذه العينة من الجمل يكون من الواضح أين ينتقل التبئير من المستوى الأول للمستوى الثاني. صيغة الفعل "شَاهَد" توضح ذلك، ونسمّي علامات الانتقال في المستوى "علامات اقترانية" coupling signs. هناك علامات تبين الانتقال من مستوى إلى آخر. ويمكن أن تظل هذه العلامات ضمنية. وأحياناً نضطر لاستنباطها من معلومات أخرى أقل وضوحاً. ففي المثال b، وهو وصف للانتقال من وإلى مشهد "بوروبودور"، كنا نحتاج، للفقرة السابقة للعثور على العلامة التي يشار بها للانتقال صراحة. وفي الفقرة c، تُسْتَخْدَم جملة كاملة "ومن ثم يتوجّب علينا أولاً أن نصف السماء بطبيعة الحال" لتشير إلى أن التبئير الداخليCF سوف يمنحنا الآن رؤيته للسماء. إن أفعالاً مثل "يرى" و"يسمع"، وباختصار كل الأفعال التي تنقل إدراكاً حسياً، يمكن أن تقوم بعمل علامات اقترانية صريحة.

هناك مع ذلك إمكانية أخرى. يمكن للتبئير الخارجي أن يراقب بمصاحبة شخص من دون أن يتخلى عن التبئير كليةً لـCF. ويحدث هذا عندما يُبأَّر موضوع تستطيع إحدى الشخصيات إدراكه، ولكن لا شيء يشير بوضوح لما إذا كان يُدْرك حقيقةً. ويمكن مقارنة هذا الإجراء بالكلام غير المباشر الحر الذي يكون فيه الراوي أقرب ما يكون إلى الكلمات الخاصة التي تنطق بها الشخصية، من دون أن يمنحها الفرصة للتعبير عن نفسها صراحة (انظر الفصل الثالث). ونموذج لهذا "التبئير غير المباشر الحر"، أو بالأحرى، التبئير الملتبس، هو بداية قصة "السيدة صاحبة الكلب" لتشيكوف:

g- أصبح ظهور قادم جديد على المسرح- السيدة صاحبة الكلب- موضوعاً لأحاديث عامة، وكان ديمتري ديمتريش جوروف، الذي كان منذ يومين في يالتا واعتاد طُرقها، مهتماً أيضاً بالقادمين الجدد. وفي أحد الأيام في أثناء جلوسه في بهو مطعم فيرنت، رأى سيدة صغيرة السن تتمشّى بجوار المنتزة؛ كانت الفتاة شقراء، متوسطة الطول، ترتدي قبعة. وخلفها، يهرول كلبٌ صغير طويل الشعر. وفيما بعد، قابلها صدفة في المنتزة وفي الميدان عدة مرات يومياً. كانت دائماً بمفردها، ترتدي دائماً نفس القبعة، يتبعها كلبها، ولم يكن أحدٌ يعرف من تكون، ولقد أصبحت معروفة بعد ذلك بالسيدة صاحبة الكلب.

يتم تبئير الفقرة ككل بواسطة تبئير خارجي EF. وفي الجملة الثالثة يحدث انتقال في المستوى يشار إليه بالفعل "رأى". وفي الجملة الرابعة يتم استعادة المستوى الأول. ولكن في الجملة الخامسة يكون مزدوجاً. وتتبع هذه الجملةُ الجملةَ التي يُذْكَرْ فيها أن ديمتري يقابل الفتاة بانتظام. وكان على وصف السيدة الذي يأتي بعد ذلك، وفقاً لتوقعنا، أن يُبَأّر بواسطة تلك الشخصية: CF2 (Dmitri) -p، ولكن لا توجد علامة تشير إلى ذلك التغير في المستوى. وفي الجزء الثاني من الجملة يكون التبئير مرةً أخرى مع EF1. والجزء الأول من الجملة الخامسة يمكن أن يُبأَّر بواسطة EF1 وبـCF2. مثل هذا التبئير المضاعف، "الذي يتطلّع فيه" EF "من على كتف" CF، يمكن الاشارة إليه بالترميز المضاعف EF1/CF2. ويمكن أن نطلق على هذا الجزء من القصة وصف مفصلة hing، جزء ذو تبئير مضاعف أو ملتبس، بدرجةٍ أو بأخرى، يقع بين مستويين. ومن الممكن أيضاً أن نميّز بين التبئير المضاعف الذي يمكن تقديمه كـEF1+CF2، والتبئير الملتبس، الذي يكون من الصعب فيه أن نقرر من الذي يبئر:EF1 / CF2. وفي المقطع g لا يمكن تأسيس هذا الفرق. وعلى ضوء تطور بقية القصة، يبدوEF1 + CF2 الأكثر احتمالاً.

7

زمن السرد (Erzählzei)

وزمن المروي (ErzählteZeit)

بول ريكور



يُعَدّ عمل ريكور ككل مَعْبراً بين السرديات، واللاهوت المعاصر والفلسفة الوجودية. وريكور أحد الممارسين الكبار للفلسفة الهرمنيوطيقية التي دشّنها هيدغر في كتابه "الكينونة والزمان" *Being and Time* ويَعْتَبِر، شأنه شأن هيدغر، أن خبرة الزمن، مكوّن رئيس من مكونات الواقع الإنساني (الكينونة). وفي هذا القسم المأخوذ من "الزمان والسرد" *Time And Narrative*، يتبنّى ريكور التمييز الذي أقامه جونتر موللر بين زمن السرد *Erzählzeit* وزمن المروى *ErzählteZeit*، ويقارنه بالعمل البنيوي الذي قام به جينيت حول تأويل زمن التخييل الحكائي. وعلى الرغم من الاختلاف الكبير بين المقاربتين، موللر وجينيت، فإنهما يتفقان في تقسيم تحليلهما للزمن التخييلي *fictional time* إلى مستويين؛ زمن فعل السرد، وزمن المروي، وبالإضافة إلى هذين الزمنين، يقترح ريكور زمناً ثالثاً لا يمثل زمناً نصياً فعلياً، وهو زمن الحياة. وبعبارة أخرى، يجري تحليله لأنواع الوصل والفصل الزمنية على محور ثلاثي الأطراف: التلفظ *utterance*، والملفوظ *t statemen* والعالم. ويجادل ريكور بأن التحليل الخاص بالمقولة الثالثة للزمن، التي يولّدها اختيار الكاتب، للسرعة وتوزيع أكثر المتتاليات معنى، تقبض على أكثر المظاهر التجريبية للمحكيات أهمية، وهي المظاهر التي أهملتها المقاربات الشكلانية.

مع التمييز الذي أقامه جونتر موللر، الذي تبناه جينيت مرة أخرى، ندخل في إشكالية لا تبحث في التلفظ ذاته عن مبدأ داخلي للمفاضلة يمكن أن يكون ظاهراً في توزيع أزمة الأفعال tenses، بقدر ما تبحث، بدلاً من ذلك، عن مفتاح جديد لتأويل زمن التخييل الحكائي في التمييز بين "التلفظ " و"الملفوظ".

وإنه لأمر بالغ الأهمية أن نقرر، من دون مزيد من التلكؤ، بأن موللر يقدّم تمييزاً لا يتوقّف عند حدود الخطاب. إنه ينفتح على زمن الحياة الذي يشبه الإحالة للعالم المروي عند فينريش. وهذا المظهر لا يتم إقصاؤه في السرديات البنيوية عند جينيت، إنما يمكن فقط إقتفاؤه في تأمّل ينتمي لهرمنيوطيقا عالم النص... يبقي جينيت على التمييز بين زمن التلفظ وزمن الملفوظ داخل حدود النص من دون أي استتباع محاكاتي.

وما أهدف إليه هنا، هو أن أبيّن أن جينيت يعدّ أكثر صرامة من موللر في تمييزه بين زمنين سرديين، سوى أن موللر يُبْقي على مساحة يتوجّب علينا استغلالها، ربّما على حساب التماسك الشكلي. فما نسعى إليه، هو مخطط ثلاثي الأبعاد: "التلفظ"، و"الملفوظ"، و"عالم النص"، وهو المخطّط الذي يتفق وزمن السرد، زمن المروي، والتجربة الخيالية للزمن التي يسقطها الاتصال والانفصال بين الزمن الذي يستغرقه الحكى وزمن المروى. كلا الكاتبين لا يستجيب تماماً لهذا المطلب. كما أن موللر لا يميز على نحو واضح بين الشكل الأول والمستوى الثالث، بينما يستبعد جينيت المستوى الثالث لصالح المستوى الثاني.

وسوف أحاول أن أعيد ترتيب هذه المستويات الثلاثة عبر فحص نقدي لهذين التحليلين اللذين أدين لهما لأسباب عكسية أحياناً.

السياق الفلسفي الذي يقدّم فيه موللر التمييز بين "زمن السرد" و"زمن المروي" يختلف تماماً عن سياق البنيوية الفرنسية. وهذا الإطار العام هو إطار "الشعرية المورفولوجية"(1)، المستلهمة على نحوٍ مباشر من تأمل جوتة في مورفولوجيا النبات والحيوان. إن الإحالة التي يقوم بها الفن للحياة، التي تميز دائماً هذه الشعرية، يمكن فهمها فقط داخل حدود النص. ونتيجة لذلك، يمكن إدانة التمييز الذي قدّمه موللر، لتأرجحه بين تعارض كلي بين الحكي والحياة، وتمييز داخلي للحكى ذاته. ويسمح تمييزه للفن بهذين التأويلين: "السرد narrating هو تقديم أحداث لا تدركها حواس المستمع (p.247). ويتم التمييز داخل حدود فعل التقديم ذاته بين حقيقة "السرد" والشيء "المسرود". ويعدّ هذا تمييزاً فينومونولوجياً يكون، وفقاً له، كل سرد هو سرد لشيء ما. (Erzählen von). ومع ذلك، لا يشكّل هذا الشيء في ذاته حكياً. ويستتبع هذا التمييز الأساسي إمكانية التمييز بين زمنين: الزمن الذي يستغرقه السرد والزمن المروي. ولكن ما هو معادل التقديم الذي يتفق معه المروي. هنا، نعثر على إجابتين: إن

(1) Morphologische Poetik، هو العنوان الذي اختاره موللر لمجموعة من المقالات التي كتبها في الفترة من 1964 إلى 1968.

ما يروى وليس حكياً لا يقدّم ذاته لحماً ودماً في الحكي، إنّما هو ببساطة "يُصْطَنَع أو يُستعَاد" (Wiedergabe). هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يكون ما يروى هو بالأساس "زمنية الحياة"(p.251): ومع ذلك، "فالحياة لا تروي نفسها"، إنها تعاش (p.254) ويتم القيام بهذين التأويلين بواسطة العبارة التالية: "كل سرد هو سرد لشيء ليس حكياً وإنما سيرورة حياة" (p.261). كل سرد، منذ الإلياذة، يروي هذا التدفق (Fliessen) "كلّما كانت زمنية الحياة أكثر غنىً، كلما كانت الملحمة أكثر نقاءً (p.250).

دعنا نرجئ لمناقشة تالية، ذلك الالتباس الواضح المتعلّق بوضعية زمن المروى، لنلتفت إلى مظاهر تقسيم الزمن إلى "زمن السرد" و"زمن المروى" الذي ينتج عن شعرية مورفولوجية الشعرية المورفولوجية.

كل شيء ينبثق من ملاحظة أن السرد narrating "إقصاءٌ" (aussparen) بتعبير توماس مان، أي، اختيار واستبعاد(1). وبناء عليه، يتوجّب علينا أن نمتلك القدرة على إخضاع الصيغ العديدة لـ"الطي" (Raffung) التي يُفصَل بها "زمن السرد" عن "زمن المروى"، للفحص العلمي. وبمعنى أدق، تغدو مقارنة الزمنين موضوعاً لعلم الأدب طالما أخضع الأدب نفسه للقياس. ومن هنا، جاءت فكرة المقارنة المبنية على القياس بين الزمنين المعنيين. تبدو فكرة المقارنة المبنية على القياس بالنسبة للزمنين كأنها ناتجٌ للتأمل في تقنية هنري فيلدنج السردية في "توم جونز" Tom Jones. فيلدنج، أو مؤسس الرواية، هو الذي يروي نمو وتطوّر أحد الشخصيات، وهو الذي جسَّد مسألة التقنية الخاصة بزمن السرد Erzählzeit، ولقد خصص، كمعلم على وعي بلعبة الزمن، كل كتاب من كتبه الثمانية عشر، لتقطيع زمني ذي أطوال متنوعة- من بضعة سنين حتى بضعة ساعات- يبطِّئ أو يُسرِّع، طبقاً للحالة، حاذفاً أحد الأشياء، أو مؤكداً غيره. فإذا كان توماس مان هو الذي أثار مشكلة "الإقصاء"، فإن فيلدنج قد سبقه بأن نَوَّع التوزيع غير المتعادل لزمن المروى في زمن السرد (Zeitraffung). ومع ذلك، إذا قمنا بقياس شيء، فما هو بالضبط الشيء الذي نعكف على قياسه؟ وهل كل شيء قابل للقياس هنا؟

إن ما نقوم بقياسه تحت عنوان "زمن السرد" هو، كمواضعة، الزمن التتابعي المساوي لعدد الصفحات والسطور في العمل المنشور على أساس التعادل المبدئي بين الزمن المنقضي والفضاء الذي تغطّيه عقارب الساعة. ولذا، فإن المسألة ليست مسألة الزمن الذي يستغرقه تأليف العمل، لأي زمن يكون عدد الصفحات والسطور مساوياً إذاً؟ إنه مساوٍ للزمن العرفي للقراءة، وهو الزمن الذي يصعب تمييزه عن الزمن المتحول للقراءة الفعلية. الزمن الأخير يعدّ تأويلاً للزمن الذي تستغرقه رواية القصة،

---

(1) إن مصطلح Aussparug يركز على ما يُحذف (الحياة نفسها كما سنرى) وما يتم احتجازه، واختياره، وانتخابه. إن الكلمة الفرنسية épargne لها أحياناً معنيان: ما يُدَّخر هو ما يكون متاحاً لشخص ما وهو أيضاً ما لا يمس، مثلما نقول أن قريةً نجت من القَذف (épargné par). إن كلمة(l'épargne)'savings'، تتضمن تحديداً ما يتم ادخاره لكي يستفيد منه المرء، وما يجنَّب ويُخبأ.

والمشابه للتأويل الذي يمنحه أحد العازفين في الأوركسترا للزمن النظري لعزف مقطوعة موسيقية(1). وما أن نعترف بهذه الأعراف، حتى يمكن لنا القول بان السرد يتطلب "انقضاءً ثابتاً" للزمن الفيزيقي "الذي تقيسه عقارب الساعة". إن ما نقارنه إذاً، هو "أطوال" من الزمن، في علاقتها بزمن السرد الآني وكذلك في علاقتها بزمن المروى، الذي يقاس أيضاً بالسنين والأيام، والساعات.

هل يمكن قياس كل شيء الآن عبر هذه "المقارنات الزمنية"؟ فإذا سلّمنا بأن مقارنة الأزمنة يقتصر على القياس المقارن لزمنين متتابعين، فسوف يُسفر البحث عن قدر كبير من خيبة الآمال على الرغم من أنه، حتى ولو تم اختزاله لهذه الأبعاد، يقود إلى نتائج مدهشة ومُهمَلة غالباً (لقد كان الانتباه الذي وجّه للموضوعاتية thematic عظيماً حتى أن دقائق استراتيجية الزمن التتابعي المضاعف هذه، قد أُهملت على نطاق كبير). لا تكمن هذه الانضغاطات فقط في الاختصارات التي تحدث في نطاقات متغيرة. لكنها تكمن أيضاً في تخطّي الأزمنة الميتة، وفي التعجيل بتقديم السرد عبر إيقاع التعبير (,Veni vidi , vici)، وفي تكثيف ملامح تكرارية متشابهة لحادثة نموذجية مفردة ("كل يوم"، "بلا انقطاع"، "لأسابيع"، "في الخريف"، إلخ). إن السرعة والإيقاع يثيران؛ من ثم، في مجرى العمل نفسه، تنويعات الأطوال النسبية لزمن السرد وزمن المروى. تسهم هذه الترميزات جميعها في تحديد إطار جشطالت السرد. وفكرة الجشطالت هذه تفتح الطريق للبحث في المظاهر البنيوية التي تنأى أكثر فأكثر عن الخطية والتسلسل، والتتابع الزمني (الكرونولوجي) حتى ولو ظلت العلاقة بين انقضاءات زمنية قابلة للقياس، هي الأساس.

ومن هذه الناحية، تُفحص النماذج الثلاثة المستخدمة في مقالة موللر"زمن السرد" Erzählzeit و"زمن المروي" Erzählte Zeit فحصاً وثيقاً، وهو أمر يجعل من تحليلاته شيئاً جديراً بالاحتذاء. والنماذج تحديداً هي "فيلهلم ميستر" Wilhelm Meisters لغوتة، و"مسز داللوي" Mrs. Dalloway لفرجينيا وولف، و"فورسايت ساجا" Forsyte Saga لجالزورزي.

وطبقاً للمنهج المختار، يتأسّس البحث في كل نموذج على أكثر مظاهر السردية خطِّية، ولكنه لا يقتصر عليها. يعتمد المخطط السردي الأولي على التتالي، ويكمن فن السرد narrating في استعادة تتابع الأحداث (die Wiedergrabe des Nacheinanders) (2)(p.27) ومن ثم تكون الملاحظات التي تكسر هذه الخطية هي الأكثر قيمة. إن سرعة الحكي narrative بالذات، تتأثر بالطريقة التي يتمدد بها السرد narration في وصف المشاهد كما لو أنها تابلوهات، أو تسريعة عبر سلسلة من ضربات قوية سريعة. ولا يتوجّب علينا أن نتحدّث عن الزمن، مثلما فعل المؤرخ برودل Braudel، فقط من ناحية

---

(1) يبدو موللر متحرجاً بعض الشيء من التحدث عن هذا الزمن السردي في حد ذاته، وهو الزمن الذي لا يُروى ولا يُقرأ. إنه يمثل نوعاً من الزمن غير المجسد الذي يقاس بعدد الصفحات حتى يمكن تمييزه عن زمن القراءة، الذي يضيف إليه كل قارئ زمنه الخاص.(ibid., p.275).

(2) على سبيل المثال، تبدأ دراسة جوتة Lehrejahre بمقارنة بين الستمائة وخمسين صفحة التي تتخذ معياراً للزمن الفيزيقي الذي يتطلبه الراوي لسرد قصته (ibid., p. 270) والثماني سنوات التي تغطيها الأحداث المروية. إن هذه الاختلافات المتواصلة في الأطوال النسبية هي التي تخلق سرعة العمل.

طوله أو قصره، إنّما بالأحرى من ناحية سرعته وبطئه، وألا يكون التمييز بين "المشاهد" و"الانتقالات" أو الأحداث الوسيطة هو الآخر كمياً تماماً. تقع آثار السرعة والبطء، والإيجاز والطول، على تخوم الكمي والكيفي. ومن ثم فإن المشاهد التي تروى على نحو مطوَّل وتفصلها وقفات موجزة أو تلخيصات تكرارية متشابهة يدعوها موللر "مشاهد تذكارية"monumental scenes- وهي المشاهد التي تساعد على استمرارية السرد، التي تتضاد مع تلك المحكيات التي تشكل فيها الأحداث غير العادية هيكل الحكي. وبهذه الطريقة، لا تضيف أيّ من العلاقات البنيوية الكمية تعقيداً لـ Zusammenspiel الذي يلعب بين امتدادين زمنيين. إن ترتيب المشاهد والإبيسودات البينية، والأحداث المهمة والانتقالات لا يتوقف أبداً عن تنويع الكميات والامتدادات. وتضاف إلى هذه الملامح التوقعات، والاسترجاعات والأجزاء الرابطة اللاحمة التي تمكن الذاكرة ذات الامتدادات الزمنية الواسعة من أن تكون متضمنة في المتتاليات السردية الموجزة، خالقة أثر العمق المنظوري، في الوقت الذي تكسر فيه التتابع الزمني، بل وتبتعد أكثر عن المقارنات الصارمة بين أطوال الزمن عندما يضاف للاسترجاعات زمن التذكر، وزمن الحلم، وزمن الحوار المنقول، مثلما نجد عند فرجينيا وولف. وهكذا، تضاف التوترات النوعية للقياسات الكمية.

إذاً، ما الشيء الذي يوحي، بهذه الطريقة، بالانتقال من تحليلٍ لقياس امتدادات الزمن لتقييمٍ لظاهرة الانكماش الأكثر كيفيةً؟ إنه علاقة زمن السرد narration بزمن الحياة خلال الزمن المروي. وهنا يبرز تأمّل غوته إلى المقدمة: إن الحياة في حد ذاتها لا تقدم كُلاً. وبمقدور الطبيعة أن تنتج أشياءً حية، لكن هذه الأشياء حيادية (gleichgültig)، وبإمكان الفن أن يقدّم أشياءً ميّتة، ولكنها على الرغم من ذلك أشياء ذات معنى: نعم، هذا هو أفق التفكير: تخليص زمن المروي من حياديته من خلال الحكي. وعبر آليات التجنيب والاقتصاد والانضغاط، يجذب الراوي ما لا معنى له إلى دائرة المعنى (sinnfremd). وحتى عندما يتعامل الحكي مع ما لا معنى له (sinnlos) فإنه يضعه في تماس مع دائرة المعنى (Sinndeutung).

ومن ثم، إذا توجّب علينا أن نتخلّص من مرجعية الحياة، فسوف نفشل في فهم أن التوتر بين هذين الزمنين ينشأ من مورفولوجيا تشبه عمل التكوين/ التحويل (Bildung -Unbildung) النشط في الكائنات الحية الدقيقة، ويختلف عن طريق الارتقاء بالحياة التي تخلو من المعنى، إلى عملٍ ذي معنى بواسطة امتياز الفن. ومن هذا المنطلق، تشكّل المقارنة بين الحياة العضوية والعمل الشعري مكوّناً لا يمكن اختزاله لمورفولوجيا شعرية.

فإذا دعونا، على غرار جينيت العلاقة بين زمن السرد time of narrating وزمن المروي the narrated time في الحكي ذاته "لعباً بالزمن"، فإن هذا اللعب يمتلك كرهان، التجربة الزمنية (Zeiterlebnis) التي يتوخاها الحكي. إن مهمة المورفولوجيا الشعرية هي توضيح الطريقة التي تتّفق بها العلاقات الكمية للزمن وصفات الزمن التي تنتمي للحياة ذاتها. وبالعكس، فإن ما يضع هذه الصفات الزمنية في دائرة الضوء، هو فقط لعب الاشتقاقات والإدماجات من دون أيّ تأمّل موضوعاتي في الزمن

الذي يتعيّن أن يتخللها كما هو الحال عند لورانس ستيرن، وجوزيف كونراد وتوماس مان، أو مارسيل بروست. ويتم تضمين الزمن الأصولي من دون أن يعد هو ذاته موضوعةً theme. ومع ذلك، يتم حسم زمن الحياة هذا بالتساوي عبر العلاقة والتوتر بين زمني الحكي، كما يتم تحديده عبر "قوانين الشكل" الناتجة عنهما. وبهذا الخصوص، يمكن أن نضطر إلى القول بوجود "تجارب" زمنية بقدر ما هنالك من شعراء، أو بقدر ما يوجد من قصائد. تلك هي الحقيقة بالفعل، وهذا هو السبب في أن هذه "التجربة" يمكن أن يكون مقصوداً بها أن تنحرف من خلال "الوقاء الزمني". ومن الواضح أن بنيةً متقطّعة، تلائم زمناً للمخاطر والمغامرات، وبأن بنية أكثر استمراريةً وخطيةً تلائم (رواية التكوين) Bildungsroman إذ تسود موضوعات النمو والتحول، بينما يكون التتابع الزمني المختل، الذي تعترضه القفزات والتوقّعات والاسترجاعات، وباختصار، التشكّل متعدّد الأبعاد على نحو مدروس، أكثر ملاءمة لنظرة للزمن ليس لها تلخيص ممكن، أو تماسك داخلي. والمستهدف من التجارب المعاصرة في مجال التقنية السردية هو إذاً كسر تجربة الزمن ذاتها. يمكن للعب ذاته، في هذه التجارب، أن يصبح هو الرهان. غير أن قطبية التجربة الزمنية (Zeiterlebnis)، والوقاء الزمني (Zeitgerüst) تبدو شيئاً لا مفر منه.

وفي كل حالة من هذه الحالات، يتم الكشف عن خلق زمن حقيقي، "زمن شعري" (P.311) في أفق "كل تأليف ذو معنى" (P.308). هذا الخلق الزمني هو الرهان في بنينة الزمن مناط اللعب بين زمن السرد وزمن المروي.

التلفظ، والملفوظ، والموضوع في خطاب الحكي لجينيت

تركنا كتاب موللر Morphologische Poetik في النهاية مع مصطلحات ثلاثة: زمن فعل السرد، زمن المروي، وأخيراً زمن الحياة. الزمن الأول زمن كرونولوجي، إنه زمن قراءة وليس زمن كتابة، ويمكننا فقط قياس معادله الفضائي بعدد الصفحات والسطور. أما زمن المروي، فيقاس بالسنوات والشهور والأيام، بل ويمكن التأريخ له في العمل ذاته. إنه بدوره محصلة "انضغاط" زمن "مُدَّخر" أو "مُجَنَّب"، زمن لا ينتمي للحكي، إنما ينتمي للحياة. والتسمية التي يقترحها جيرار جينيت هي الأخرى ثلاثية(1)، ولكنها لا يمكن برغم ذلك أن تُرَكَّب على تسمية موللر. إنها ناتج جهد السرديات البنيوية التي تستمد كل مقولاتها من المظاهر المتضمنة في النص ذاته، وهو الأمر الذي يختلف عن زمن الحياة عند موللر.

---

(1) GERARD GENETTE , 'frontiers of Narrative,' in figures of literary Discourse , trans. Alan sheridan (New York: Columbia University press, 1982), pp.127-44; Narrative Discourse: An Essay in Method , trans. Jane E.Lewin (Ithaca, Ny: Cornell University press, 1980); Nouveau Discours du récit (paris:Seuil,1983).

ويتم تحديد مقولات جينيت الثلاثة بدءاً من المستوى الأوسط، وهو الملفوظ الحكائي، وهذا المستوى هو الحكي بمعناه التام، الذي يكمن في سرد أحداث حقيقية أو خيالية(1). وفي الثقافة المكتوبة، يكون هذا الحكي متطابقاً مع النص الحكائي. والملفوظ الحكائي يتّسم بعلاقة ثنائية. في المقام الأول، يتعالق الملفوظ مع موضوع الحكي، تحديداً، الأحداث المروية بغض النظر عن كونها خيالية (زائفة) أو حقيقية. وهذا ما يسمى عادة القصة "المروية" (وبمعنى مماثل، يمكن أن يُصْطَلَح على العالم الذي تقع فيه القصة باللفظ diegetic. ثانياً، يتعلّق الملفوظ بفعل السرد منظوراً إليه في ذاته، أي بـ"التلفظ" السردي (بالنسبة لعوليس، تكون رواية مغامراته فعلاً action شأنها في ذلك شأن مذبحة المطالبين بالعرش). وعلى ذلك، يمكن القول بأن الحكي يسرد قصة وإلا انتفت عنه صفة الحكي، يقدّمه شخص ما، وإلا انتفت عنه صفة الخطاب. وبوصفه خطاباً، يحيا الحكي بفضل علاقته بالسرد narrating الذي ينطقه (خطاب الحكي p.29- Narrative Discourse).

العلاقة بالنسبة لجونتر موللر تتّسم بالتعقّد. إن التميز الذي أقامه بين "زمن السرد" و"زمن المروي" يتم استبقاؤه عند جينيت، لكنه محوَّلٌ تماماً. وينتج هذا التنقيح عن الاختلاف في وضع المستويات التي تُرَدُّ إليها الملامح الزمنية. وطبقاً لمصطلحات جينيت، لا يعين "ما ينتمي للعالم الحكائي" diegetic والتلفظ شيئاً خارج النص. إن العلاقة بين الملفوظ وما يروى، تشبه العلاقة بين الدال والمدلول في لسانيات دي سوسير. أما بالنسبة للتلفّظ فإنه يخرج بالفعل عن الطابع المرجعي الذاتي للخطاب ويشير إلى الشخص الذي يقوم بعملية السرد. تحاول السرديات مع ذلك، جدّياً تسجيل سمات السرد narration الموجودة في النص.

لقد نتج عن إعادة تنظيم هذه المستويات من التحليل، إعادة توزيع كاملة للملامح الزمنية.أولاً إن الـZeiterlebnis وكل ما تبقّى هو العلاقات الداخلية للنص بين التلفظ والملفوظ والقصة أو العالم

---

(1) لم تتوقف نظرية الحكي أبداً عن الترجح بين تقسيم ثنائي وآخر ثلاثي. لقد ميز الشكلانيون الروس بين "المبنى الحكائي" sjuzet و"المتن الحكائي" fabula؛ الموضوع subject والحكاية tale. إن الحكاية بالنسبة لشكلوفسكي تحدد المادة المستخدمة في تشكيل الموضوع. إن موضوع أوجين اونيجن مثلاً هو تطور الحكاية ومن ثم بناؤها.قارن la littérature. textes des formalistes russes, by Tzvetan Todorov, preface by Roman Jakobson (paris: seuil, 1965), pp. 54-5. ويضيف توماتشفسكي أن تطور الحكاية يمكن وصفه كـ"انتقال من أحد المواقف إلى موقفٍ آخر" (ibid., p.208). إن الموضوع، هو ما يدركه القارئ بوصفه ناتجاً لتقنيات التأليف (ibid., p.273). وبمعنى مشابه، يقيم تودوروف نفسه تمييزاً بين "الخطاب" discourse و"القصة" story في "مقولات الحكي الأدبي" (Les Categories du récit litteraire). أما بريمون فيستخدم مصطلحات "الحكى السارد" narrating narrative و"الحكي المسرود" narrated narrative (Logique de récit , p.321, no.1). ويقترح سيزار سيرج ثلاثية: الخطاب (الدال)، والحبكة (المدلول)، والفابولا fabula (المدلول في الترتيب المنطقي والكرونولوجي للأحداث): إن الزمن هو الذي يتم النظر إليه إذن بوصفه الترتيب غير المعكوس للتتابع الذي يقوم بدور العامل المُمَيِّز. إن زمن الخطاب هو زمن القراءة، وزمن الحبكة plot هو زمن التأليف composition الأدبي، وزمن الحكاية هو زمن الأحداث المروية. إن الإزدواج: موضوع/ حكاية (شكلوفسكي، توماتشفسكي)؛ الخطاب/ القصة(تودوروف)؛ الحكى /القصة (جينيت)، تتفق على وجه العموم. إن إعادة تأويلها وفقاً للمصطلح السوسيري يؤسس الاختلاف بين الشكلانيين الروس والفرنسيين. هل يمكن القول إذن أن عودة التقسيم الثلاثي للظهور (عند سيزرسبرج وجينيت نفسه) يدل على العودة إلى الثلاثية الرواقية: ما يدل، المدلول، ما يحدث؟

الحكائي، وتلك هي العلاقات التي تتوجه نحوها تحليلات نص نموذجي مثل "البحث عن الزمن المفقود" لبروست.

ما زمن الحكي إذاً؟ إن لم يكن هو زمن التلفظ أو زمن العالم الحكائي؟ إن جينيت، شأنه شأن موللر، يرى أنه الزمن المعادل والبديل عن زمن القراءة، أي الزمن الذي يستغرقه أو يعبّر به القارئ فضاء النص: "النص السردي، شأنه شأن أي نص آخر، ليس له زمنية أخرى غير الزمنية التي يستعيرها كنائياً من قراءته الخاصة" (Narrative Discourse, p.34) ويجب من ثم أن نسلِّم ونقبل حرفياً بالطبيعة الخيالية الزائفة لزمن السرد، هذا الزمن البديل لزمن حقيقي الذي يعامل كـ"زمن زائف" (p.79، التشديد من عنده)(1).

ولن أتبنى التحليل الذي قام به جينيت للتحديدات الثلاثة الأساسية بالتفصيل- الترتيب order، الديمومة duration، التواتر frequency- التي يمكن أن تدرس على أساسها العلاقات بين زمن القصة، والزمن الزائف للحكي. إن ما له معنى في هذه السجلات الثلاثة، هو عدم التوافق أو الانسجام بين الملامح الزمنية للأحداث في العالم الحكائي، والملامح التي تتفق معها في الحكي.

أما فيما يختص بالترتيب، فيمكن أن نضع أشكال عدم التوافق أو الانسجام هذه تحت عنوان: "المفارقة الزمنية" anachrony(2). تتميّز الملحمة السردية، ومنذ الإلياذة، من هذه الناحية بتقنية "البداية من الوسط" in medias res، ثم تعود للوراء لكي تفسّر الأحداث. وعند بروست، يستخدم هذا الإجراء، لمعارضة المستقبل، الذي يصبح حاضراً، مع الفكرة التي كانت قد تأسست عنه في الماضي... وسواء تعلّق الأمر باستكمال سرد أحد الأحداث ووضعه في ضوء أحد الأحداث السابقة، أو سد ثغرة في الماضي، أو إثارة الذاكرة اللاإرادية بواسطة الاستدعاء المتكرر لأحداث متشابهة، أو تصحيح تأويل سابق عن طريق سلسلة من التأويلات- فإن الاسترجاع البروستي ليس لعبة مجانية. إنه

---

(1) ويمكن ان نتساءل في هذا الصدد ما إذا كان زمن القراءة الذي يستعار منه زمن الحكى لا ينتمي بسبب هذا إلى مستوى التلفظ، وما إذا كان الانتقال الحاصل عن طريق الكناية لا يخفي هذا النسب باسقاطه ما ينتمي بحق لمستوى التلفظ على مستوى الملفوظ؟ وبالإضافة إلى ذلك، لن أدعو هذا زمنا زائفاً وإنما زمناً تخييلياً، إذا شئنا الدقة، يرتبط ارتباطاً وثيقاً، لأغراض الفهم الحكائي بالتشكل الزمني للفعل. ويمكن القول، أن التخييلي يتحول إلى الزائف عندما يستبدل التظاهر المعقلن الذي يطبع المستوى الابستيمولوجي للسرديات بالفهم السردي، وهي عملية، أعود للتأكيد، شرعية وذات طبيعة اشتقاقية في ذات الوقت. إن "خطاب الحكى الجديد" Nouveau Discours du récit يجعل ذلك أكثر دقة: " إن زمن الحكى (المكتوب) " زمن زائف"، بمعنى انه يوجد امبيريقياً بالنسبة لقارئ فضاء- النص الذي يمكن للقراءة وحدها ان تعيد تحويله إلى ديمومة" (ibid, p.15).

(2) يمكن لدراسة المفارقات الزمنية anachronies (الاستباق prolepsis، الاسترجاع analepsis، واجتماعهما) ان تُركَّب بسهولة إلى حد ما على دراسة فاينريش لـ "المنظور" perspective (التوقع anticipation، الاستعادة retrospection، الدرجة صفر zero degree).

محكوم بمعنى العمل ككل(1).هذه العودة لما له معنى وما لا معنى له يفتح منظوراً على الزمن السردي الذي يتجاوز التقنية الأدبية للمفارقة الزمنية(2).

ويبدو لي أن الغرض من استخدام الاستباقات داخل نطاق السرد الاستعادي هو توضيح هذه العلاقة بمعنىً شامل يفتحه الفهم السردي، ربما أفضل مما يفعل الاسترجاع. تأخذ بعض الاستباقات خطاً خاصاً للفعل حتى نهايته المنطقية، حتى اللحظة التي ينضم فيها ثانية لحاضر الراوي. كما تستخدم استباقات أخرى لتوثيق السرد في الماضي من خلال الإشارة إلى الحاحه على الذاكرة الحالية(اليوم، يمكنني أن أرى ما أزال..).

يعلن جينيت الذي يلقي نظرة شاملة على المفارقات الزمنية في رواية "البحث عن الزمن المفقود" لبروست، أن أهمية السرد "المفارق زمنياً" في "البحث عن الزمن المفقود" يرتبط على نحو جلي بالطبيعة التركيبية الاستعادية للسرد البروستي الحاضر كلياً في ذهن الراوي في كل لحظة من اللحظات. ومنذ اللحظة التي أدرك فيها الراوي في إحدى صبواته الدلالةَ الموحِّدة لقصته، لم يتوقّف أبداً عن أن يدرك بأن كل أماكنها وكل لحظاتها قادرة على تأسيس وفرة من العلاقات "التلسكوبية" بينها (p.78) ولكن ألا يتوجب علينا القول بأن ما تعتبره السرديات زمناً زائفاً للسرد، يتألف من مجموعة من الاستراتيجيات الزمنية الموضوعة في خدمة مفهوم للزمن يمكن أيضاً، بعد أن يتجسد في الحكى الخيالي، أن يؤلف جدولاً (أنموذجاً) لإعادة وصف الزمن المعاش والزمن المنقضي؟

دراسة جينيت لتشوهات الديمومة (المدة) duration تقود إلى التفكير نفسه. ولن أعود للكلام عن استحالة قياس ديمومة الحكي، حتى ولو كنا نعني بذلك زمن القراءة (p.86). دعنا نعترف مع جينيت بأن بالإمكان فقط مقارنة السرعات الخاصة بكل من الحكي والقصة. إن السرعة تتحدد دائماً بواسطة علاقة بين قياس زمني وقياس فضائي. وبهذه الطريقة، ولكي نحدد خصائص تسريع أو تبطيء الحكي في علاقته بالأحداث المروية، سوف نكف، كما فعل موللر بالضبط، عن مقارنة ديمومة النص التي تقاس بالصفحات والسطور بديمومة القصة التي تقاس بالدقائق والساعات. ومثل موللر، فإن التنويعات التي تسمى هنا "تصّرفات زمنية" anisochronies لها علاقة بتمفصلات سردية كبيرة وتتابعها الزمني الداخلي، سواء تم التعبير عنها صراحة أو أمكن استنباطها. ويمكننا إذاً أن نقسم تشويهات السرعة بين التباطؤ الأقصى للـ"وقفات" pauses، والتسريع المثير للحذوفات، وذلك بوضع المفهوم الكلاسيكي لـ"المشهد" أو " الوصف" جنباً إلى جنب مع مفهوم "الوقفة" pause، ومفهوم

---

(1) أحيل القارئ هنا إلى صفحة من Narrative Discourse [خطاب الحكى] يستدعي فيها جينيت "لعب" مارسيل العام بالابيسودات الرئيسية لوجوده، تلك الابيسودات التي كانت حتى ذلك الحين بلا دلالة بسبب تشتتها، والتي تصبح دالة الآن من بعد ان أعيد اجتماعها معاً. إن الصدفة، والتجاور، والاعتياطية تتوارى الآن فجأة. إن صورة حياته يتم الإمساك بها الآن مرة واحدة في شبكة بنيةٍ وتماسكٍ للمعنى (ibid. pp.56-67).

(2) لن يسع القارئ إلا أن يقارن هذه الإشارة التي يبديها جينيت بصدد استخدام موللر لفكرة sinngehalt التي تم مناقشتها من قبل، وكذلك التعارض بين ما ينطوي على معنى وما لا ينطوي على معنى (أو ما لا أهمية له) المأخوذ من جوتة. إن هذا التعارض في رأيي، يختلف تماماً عن التعارض بين الدال والمدلول عند سوسير.

"التلخيص" summary بجانب مفهوم "الحذف" ellipsis(1). يمكن إذاً رسم صورة مجملة لتصنيفٍ مفصَّل على نحو كبير للأبعاد النسبية لطول النص وديمومة الأحداث المروية. ومع ذلك، فإن ما يبدو لي مهمّاً هو أن التباس استراتيجيات التسريع والتبطيء في السرديات، يعمل على تعزيز فهمنا لإجراءات الحبك emplotment التي اكتسبناها خلال اعتيادنا على إجراءات الحبك ووظيفة مثل هذه الإجراءات. وعلى سبيل المثال، يلاحظ جينيت بأن التفصيل عند بروست (ومن ثم السرعة البطيئة للحكي التي تؤسس نوعاً من التوافق بين طول النص والزمن الذي يستغرقه البطل لكي يستوعبه مشهدٌ ما) وثيق الصلة بالوقفات التأملية (p.102) في تجربة البطل(2). وبالمثل، فإن غياب الحكي التلخيصي، وغياب الوقفات الوصفية، ونزوع الحكي لتأسيس نفسه كمشهد بالمعنى الحكائي لهذا المصطلح، والطابع الافتتاحي للمشاهد الخمسة الكبرى- الصباح- الغداء- المساء- التي تحتل وحدها زهاء 600 صفحة، والتكرار الذي يحوّلها إلى مشاهد نمطية؛ كل هذه الملامح البنيوية للزمن المفقود الملامح التي لا تدع أي من الحركات السردية التقليدية من دون أن تمس (p.112)، التي يمكن التعرّف عليها وتحليلها وتصنيفها بواسطة علم دقيق للحكي تتلقى معناها من ثبات زمني يخلقه الحكى على مستوى المُتخيل fiction.

ومع ذلك، فإن التعديل الذي "يمنح زمنية الحكي في البحث عن الزمن المفقود" إيقاعاً جديداً كاملاً- غير مسبوق تماما" (ibid)- هو بالتأكيد الطابع التكراري المتشابه (الترّددي) iterative للحكي الذي تضعه السرديات تحت المقولة الثالثة للزمن، وهي مقولة التواتر frequency (أن يروي مرة واحدة أو عدداً من المرات، ما وقع مرة واحدة أو عدداً من المرات)، وهي المقولة التي تتعارض مع المقولة الثانية التي يمثلها السرد "المفرد"(3)singulative. كيف نفسّر هذا الولع، بـ"التكراري المتشابه"؟ (الترددي) (p.123). الميل القوي عند بروست لدمج اللحظات في بعضها البعض، وخلطها معاً، هي، كما يسلم جينيت، الشرط الحقيقي لخَبْر "الذاكرة اللا إرادية" (p.124). ومع ذلك، لا تكون المسألة أبداً في هذا التمرين مسألة هذه التجربة، لماذا؟

إذا اختزلنا تجربة ذاكرة الراوي- البطل على نحوٍ مبسط تماماً لكي تكون مجرد "عامل في (يمكن بالأحرى أن أقول وسيلة) عملية تحرير الحكي من الزمنية" (p.156) فسوف يكون ذلك- جزئياً- لأن البحث المتعلق بعملية الزمن كان حتى هذه اللحظة متضمناً على نحوٍ زائف داخل حدود العلاقة بين الحكي التقريري stated narrative والعالم الحكائي diegesis، على حساب المظاهر الزمنية للعلاقة بين الملفوظ والتلفظ التي يتم التعبير عنها بمقولة "الصوت" voice النحوية.

---

(1) إن فكرة Raffung عند موللر تجد بالتالي معادلاً لها هنا في فكرة "التسريع" acceleration.

(2) إن ديمومة هذه الوقفات التأملية التي قد لا تكون لها عموماً أهمية تذكر، لا تواجه خطر التجاوز عبر ديمومة قراءة النص الذي "يخبر" عنها (حتى ولو كانت قراءة تتسم بالبطء الشديد) (ibid, p. 102).

(3) في مقاله عن موباسان، يقدم جينيت نفس مقولات "الترددي" iterative أو التكراري المتشابه، والإفرادي singulative، ولكي يبرزهما، يتبنى مقولة aspect (الجهة) النحوية. إن تناوب "الترددي" و"الإفرادي" يشكل أيضاً إبرازاً (putting into relief).

لا يخلو تأجيل أيّة مناقشة لزمن السرد time of the narration من عيوب. فمثلاً، لا يمكننا فهم معنى الانقلاب الذي تسيطر عن طريقه القصة، بتتابعها الزمني الثابت، وهيمنة السرد المفرد، عند نقطة التحول في عمل بروست، في الحكي، بمفارقاته الزمنية، وتكراراته المتشابهة، إذا لم نعزُ تشوّهات الديمومة التي تحل بعد ذلك، للراوي نفسه، "الذي يكون، في نفاذ صبره وألمه، راغباً في إرهاق مشاهده النهائية من جهة، والقفز إلى الحل من جهة أخرى.. الأمر الذي سوف يمنحه في النهاية وجوداً ويضفي المشروعية على خطابه". (P.157)، (والتشديد من عنده). يجب، من ثم، داخل زمن الحكي، أن يتم دمج "زمنية أخرى، ليست هي زمنية الحكي، لكنها هي التي تحكمه في نهاية الأمر: إنها زمنية فعل السرد ذاته (ibid).

ما الذي يمكن إذاً قوله عن العلاقة بين التلفّظ والملفوظ؟ ألا تمتلك هذه العلاقة أي طابع زمني على الإطلاق؟ إن الظاهرة الأساسية التي يمكن الاحتفاظ بوضعها النصي هنا هي ظاهرة " الصوت" voice، وهو مفهوم مستعار من النحويين. إنه مفهوم يصف تضمين السرد ذاته في الحكي أي تضمين المقتضى السردي narrative instance (بالمعنى الذي يتحدّث فيه بنفنيست عن مقتضى الخطاب the instance of discourse) ببطليه: الراوي والمتلقي الافتراضي أو الواقعي). فإذا طرح سؤال عن الزمن في هذا المستوى من العلاقة، فسوف يكون بالقدر الذي يقدم به المقتضى السردي الذي يمثله الصوت في النص ذاته، الملامحَ الزمنية.

فإذا كان زمن التلفظ قد فحص بإيجاز شديد وفي مرحلة متأخرة جداً في "خطاب الحكي" فإن ذلك يتصل بالصعوبات التي يتضمنها تأسيس الترتيب الصحيح للعلاقة بين التلفظ والملفوظ والقصة، ولكن الأهم من ذلك، أن لذلك صلة بالصعوبة الخاصة بالعلاقة بين المؤلف الحقيقي والراوي الخيالي (في "الزمن المفقود")، الذي يتصادف هنا أن يكون هو نفسه البطل، وزمن السرد الذي يقدم نفس الصيغة الخيالية، بالقدر الذي يتطلب فيه دور "أنا" الراوي-البطل، تحليلاً، يكون، على وجه الدقة، تحليلاً للصوت. وبالفعل، إذا لم يحمل فعل السرد في داخله أية علامة من علامات الديمومة، فإن تنويعات المسافة بين الأحداث المروية تكون ذات أهمية بالنسبة "لدلالة الحكي" (P.216). وعلى سبيل التخصيص، فإن التغييرات المشار إليها آنفاً حول البعد الزمني للحكي، تجد مبرراً معيناً لها في هذه التنويعات: إنها تجعلنا نشعر بالتقاصر التدريجي للنسيج الفعلي لخطاب الحكي، كما لو أنَّ، يضيف جينيت، "زمن القصة يميل للتوسع ويمنح ذاته بروزاً كلما اقترب من نهايته، التي تكون أيضاً أصله". (p.226، والتشديد من عنده). وحقيقة أن زمن بطل القصة يقترب من حاضر الراوي، من دون أن يتمكّن من اللحاق به، يُعَدُّ جزءاً من معنى الحكي، تحديداً، إنهاؤه أو على الأقل توقفه فجأة عندما يصبح البطل كاتباً.

لجوء السرديات لفكرة الصوت السردي، تسمح لها بتخصيص مكان للذاتية، من دون أن تخلط ذلك بذاتية الراوي الحقيقي. فإذا لم تقرأ "البحث" بوصفها سرداً ذاتياً مقنّعاً، فإن مرد ذلك إلى أن الـ"أنا" التي ينطق بها الراوي- البطل، هي نفسها خيالية. ومع ذلك، ولغياب مفهوم مثل مفهوم "عالم

النص" (وهو مفهوم أقوم بتبريره في الفصل القادم)، فإن اللجوء لمفهوم الصوت السردي لا يكون كافياً لوصف التجربة الخيالية التي يمتلكها الراوي- البطل في أبعادها السيكولوجية والميتافيزيقية.

وبدون هذه التجربة، الخيالية تحديداً، شأنها شأن الـ"أنا" التي تكشف عنها وترويها، التي تكون برغم ذلك جديرة بأن ندعوها "تجربة" بفضل علاقتها بالعالم الذي يسقط عليها العمل، فإن من الصعب إعطاء معنى لمفاهيم الزمن المفقود والزمن المستعاد، الذي يشكّل الرهان في "البحث عن الزمن المفقود"(1).

وفضلاً عن مناقشة تأويل "البحث عن الزمن المفقود" الذي اقترحه جينيت، يبقى السؤال، حفاظاً على معنى العمل، عما إذا كان من غير الضروري إخضاع التقنية السردية لـ"القصد" الذي يحمل النص خلف ذاته، باتجاه تجربةٍ، هي زائفة بلا شك، ولكنها مع ذلك غير قابلة للاختزال إلى لعب بسيط مع الزمن. إن طرح مثل هذا السؤال هو أن نسأل عما إذا كان من غير المتعيّن أن ننصف البعد الذي يسميه موللر Zeiterlebnis (التجربة الزمنية)، الذي يستدعي غوته، الذي تحرّره السرديات، نتيجة لمنهجيتها الصارمة، من قيوده. وتكمن الصعوبة الأساسية من ثم، في الحفاظ على الصفة الخيالية لهذه الـZeiterlebnis، في الوقت الذي تقاوم فيه اختزالها لتقنية الحكي وحدها.

(1) يمكن أن نردد نفس ما قاله جينيت عن التجربة الميتافيزيقية للزمن في "البحث عن الزمن المفقود" حول "أنا" بطل الكتاب، وبأنه بالتحديد، ليس بروست تماماً، وليس كذلك شخصاً آخر بكل ما في الكلمة من معنى. وهذا لا يعد أبداً عودة "للذات"، "حضوراً للذات" تفترضه تجربة مُعَبَّرٌ عنها في الصيغة التخييلية، وإنما "شبه مجانسة لفظية" بين التجربة الحقيقية والتجربة التخييلية التي تماثل تلك التي يدركها المشتغل بالسرديات والموقع على العمل (cf. ibid, pp.251-2).

القسم الثالث

بنية الحكي: النص

8

أنمَاط السَّرد



يخصص واين بوث الفصل السادس من كتاب "بلاغة الرواية" *The Rhetoric of Fiction* لتحليل أنماط السـرد المختلفة الموجودة نظرياً. ويوضّح بوث بأن التصنيفات السابقة حول "وجهة النظر"، مثل دراسة نورمان فريدمان "وجهة النظر" (*1955*) *Point of View* كانت تتّسم بنوع من التبسيط المخل من حيث اعتمادها حصرياً على مفاهيم سرد المتكلم والغائب ودرجة معرفة الراوي. وعلى الرغم من أهمية هذه الأفكار، فإن بوث يؤكد بأن تهذيباً أبعد يجرى عليها. إنه يقترح تمييزاً بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني، والراوي، والشخصيات، والقراء. إن المؤلف الضمني *the implied author* هو النسخة الثانية للمؤلف الحقيقي، بينما يكون الراوي *the narrator* هو المقام الوسيط بين المؤلف والقارئ. إنه هو الذي يتكلم. ولكونه يتموضع بشكل مجازي بين المؤلف الضمني والشخصيات في سلسلة الحكي، فإنه يكون أقرب إلى المؤلف الضمني أو الشخصيات. ويغدو من الصعب في أغلب الأحيان الفصل بين الرواة الموضوعيين أو "غير الممسرحين" الذين يحاولون إخفاء أنفسهم عن سردهم، والمؤلف الضمني. إن من السهل التعرف على الرواة "الممسرحين"، أي الرواة ذوي الشخصيات المكتملة بذاتها. مثل هؤلاء الرواة يمكن أن يختاروا بين المشاركة في الأحداث كشخصيات أو "كمشاركين" أو أن ينأوا بأنفسهم لكي يصبحوا مجرد "مراقبين". ويمكن للرواة أن يشاركوا في الأحداث بطرق مختلفة تبعاً للمسافة الأخلاقية أو الفيزيقية أو الزمنية التي تفصلهم عن غيرهم من الشخصيات و، أو عن المؤلف والقارئ. وبناء عليه، يمكن تصنيف الرواة الفاعلين (المشاركين) إلى رواة جديرين بالثقة، ورواة غير جديرين بالثقة- إذا اتفقت آراؤهم وقيمهم مع آراء وقيم الآخرين، أو إذا اصطدمت مع هذه الآراء والقيم- ويمكن أيضاً "عزلهم" أو "مساندتهم" عن طريق الرواة الآخرين في القصة.

وأخيراً، يمكن لكل أنواع الرواة أن يختاروا بين أن يكونوا رواة عليمين، بما في ذلك النفاذ إلى أذهان الشخصيات، الذي يعد أهم أنواع المعرفة الكلية طبقاً لبوث، أو يتقيدوا في معرفتهم بما يمكن معرفته بالطرق الطبيعية أو الاستدلال، وبالتالي، يقدمون أثراً معزِّزاً للواقعية. وتعد نمذجة بوث علامة مميزة في تحليل المقتضى السردي narrative instance. وعلى الرغم من أن بعض مقولاته تفتقر إلى التحديد الواضح، ومع ما يحيط مصطلحاته في الغالب من عدم استقرار وغموض (مثلاً، دائماً ما ينسى تمييزه الخاص بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني والراوي)، فإنه قد سك مفاهيم أساسية مثل "المؤلف الضمني" و"الرواي غير الجدير بالثقة"، و"المسافة" التي تعد أساساً لتصنيفات أكثر منهجية قام بها سرديون آخرون من أمثال جينيت وبال وشتانزل.

لقد عرفنا أن المؤلف لا يستطيع تحاشي البلاغة، إنّما باستطاعته فقط أن يختار نوع البلاغة الذي سوف يستعمله. فهو لا يستطيع اختبار التأثير على تقييمات قرّائه عن طريق اختياره لطريقة الحكي أو العكس. إن باستطاعته فقط أن يختار بين أن يفعل ذلك على نحو جيد أو رديء. لقد عَرف كتاب الدراما دائماً، إن أنقى أنواع الدراما ذاتها، ليست درامية على نحو نقي، بمعنى أنها تُقَدَّم كليةً، وتعرض تماماً على اعتبار أنها تقع في هذه اللحظة. فهناك دائماً ما كان يدعوه درايدن "علاقات" يتعيّن وضعها في الاعتبار، ومحاولة، كما يمكن للمؤلف أن يفعل، تجاهل الحقيقة المزعجة التي مفادها "إن بعض أجزاء الفعل أكثر ملاءمة للعرض وبعضها الآخر أكثر ملاءمة للسرد"(1). ولكن، من الذي يسردها؟، هذا ما يتوجب على الكاتب المسرحي أن يقرره. وتختلف حالة الروائي فقط من حيث أن الاختيارات المطروحة أمامه، أكثر عدداً.

فإذا فحصنا الحيل الفنيّة العديدة في الرواية التخييلية، التي نعرفها، فسوف نصل إلى إحساس بالنقص المربك لتصنيفنا التقليدي حول "وجهة النظر" إلى ثلاثة أنواع أو أربعة: متغيرات "الضمير" فقط ودرجة المعرفة. فإذا قمنا بتحديد ثلاثة أو أربعة من الرواة العظام-مثلاً، "سيد Cide" عند سرفانتيس، هاميت بيننجيلي، ترسترام شاندي وال"أنا" في ميدل مارش، وسترذر الذي تصل إلينا معظم رواية "السفراء" من خلال رؤيته، فسوف ندرك أنه لكي نصف أيّاً منهم بمصطلحات مثل "ضمير المتكلم " و"الراوي العليم"، فإن ذلك لن يخبرنا بشيء عن الكيفية التي يختلف بها كل واحد منهم عن غيره من الرواة، أو لماذا ينجحون بينما يفشل آخرون نَصِفُهُم بالمصطلحات نفسها. ما يستحق الاهتمام، إذاً، هو أن نحاول جدولةً أغنى للأشكال التي يمكن أن يصطنعها صوت المؤلف.

---

(1) An Essay of Dramatic Poesy (1668). على الرغم من أن هذا المقتبس مأخوذ من ليسيديوس Lisideius في دفاعه عن الدراما الفرنسية، وليس من نياندرNeander، الذي يبدو أنه يتحدث تقريباً بالنيابة عن درايدن، فإن الوضع مُسلَّمٌ به في رد نياندر؛ ويقع الخلاف حول أي الأجزاء هو الأكثر ملاءمة للتمثيل.

الضمير (الشخص)

ربّما كان أكثر التمييزات استنفاداً، هو ذلك التمييز المتعلق بالضمير. إن القول بأن قصة من القصص تروى بضمير المتكلم أو ضمير الغائب(1). لا أهمية له إلا إذا أصبحنا أكثر دقة ووصفنا الطريقة التي ترتبط بها الصفات الخاصة للرواة بتأثيرات محددة. ومن الحقيقي، أن اختيار ضمير المتكلم يكون أحياناً مقيداً على نحوٍ مفرط؛ فإذا لم تمتلك الـ"أنا" مدخلاً مناسباً لمعلومات ضرورية، فقد يفتح هذا الاحتمالات أمام المؤلف. وتوجد تأثيرات أخرى يمكن أن تملي اختياراً في بعض الحالات. لكننا نتوقع بالكاد وجود معايير مفيدة في تمييز يلقي بالرواية التخييلية في مجموعتين أو ثلاث على الأكثر: في إحدى المجموعات نرى "رحلات جليفر" و"ترسترام شاندي"، وفي المجموعة الأخرى، نرى "سوق الغرور" و"توم جونز" و" السفراء" و"عالم جديد شجاع". إلا أن التعليق في روايتي "سوق الغرور" و"توم جونز" يتولّاه ضمير المتكلّم الأكثر شبهاً في الغالب بالتأثير الحميم لترسترام شاندي من ذلك التأثير الذي تحدثه الكثير من الأعمال التي تروى بضمير الغائب. ومرة ثانية، يكون أثر "السفراء" أقرب بكثير من الأثر الذي تحدثه روايات المتكلم، من حيث أن سترذر "يروي" قصته الخاصة، على الرغم من أن الإشارة إليه تكون دائماً بضمير الغائب.

وهناك شاهدٌ آخر أبعد على أن هذا التمييز أقل أهمية مما كنا ندّعي غالباً، نراه في حقيقة أن كل التمييزات الوظيفية التالية، تنطبق على كلٍ من سرد المتكلم وسرد الغائب على حد سواء.

الرواة الممسرحون وغير الممسرحين

ربّما كان أهم اختلافات الأثر السردي تقوم على ما إذا كان الراوي ممسرحاً، وعلى ما إذا كان المؤلف يشاركه معتقداته وخصائصه.

المؤلف الضمني (الذات الثانية للمؤلف)

وحتى الرواية التي تخلو من راوٍ ممسرح تخلق صورة ضمنية لمؤلف يقف خلف المشاهِد، سواء كمدير لخشبة المسرح، أو كمحرك للدمى، أو كإلهٍ لا مبالٍ يقضم أظافره في صمت. هذا المؤلف

---

(1) إن الجهود المبذولة لاستخدام ضمير المخاطب لم تحرز نجاحاً أكيداً، ولكن المدهش، هو الاختلاف الحقيقي الضئيل الذي يعبر عنه هذا الاختيار. فعندما يتم اخبارنا في بداية أحد الكتب "لقد وضعت قدمك اليسرى.. أنت تنزلق خلال الفتحة الضيقة... عيناك نصف مفتوحتين"، فإن اللاطبيعية الجذرية تكون بحق، مشتّتة لبعض الوقت. ولكن عندما نقرأ (Modification (Paris, 1957 لميشيل بوتور، والتي أخذت عنها هذه الافتتاحية، يكون من المدهش الطريقة التي يتم بها استيعابنا بسرعة في الحاضر "الوهمي" للقصة، والتي توحد بين رؤيتنا ورؤية الـ Vous (أنت) على نحوٍ مكتمل تقريباً مثلما يحدث مع الـ" أنا" والـ"هو" في قصص أخرى.

الضمني يكون دائماً مختلفاً عن الشخص الحقيقي- مهما يكن رأينا فيه- الذي يبدع لنفسه نسخة أسمى، ذاتاً ثانية، وهو يبدع عمله.

وطالما لا تشير الرواية مباشرة لهذا المؤلف، فلن يكون هناك تمييز بينه وبين الراوي الضمني غير الممسرح؛ إننا لا نعثر في قصة "القتلة" لهمنغواي مثلاً، على راوٍ غير الذات الثانية الضمنية التي يبدعها همنغواي وهو يكتب.

الرواة غير الممسرحين

ليست القصص عادة بمثل الموضوعية الصارمة لقصة "القتلة"؛ إن معظم الحكايات تُقَدَّم بحسبانها تمر في وعي الراوي، سواء كان هذا الراوي" أنا" أو "هو". وحتى في الدراما فإن الكثير مما يقدم إلينا يرويه شخص ما، ويكون اهتمامنا بالأثر الحاصل في ذهن الراوي وقلبه مماثلاً في الغالب لأثر علمنا بأي شيء آخر يتعين على المؤلف إخبارنا به. فعندما يحكي هوراشيو عن لقائه الأول بالشبح في "هاملت"، فإن شخصيته، على الرغم من أنها لم تذكر مطلقاً، تكون مهمة بالنسبة إلينا ونحن نصغي. وفي الرواية التخييلية، بمجرد أن نقابل ضمير الـ"أنا" نكون على وعي بذهنٍ مجرِّب سوف تقف آراؤه حول التجربة بيننا وبين الحدث. وعندما تغيب هذه الـ"أنا" كما في " القتلة"، يمكن للقارئ غير الخبير أن يرتكب خطأ أن القصة تصله بدون وسيط. ولكن خطأً كهذا، لا يمكن أن يرتكب منذ اللحظة التي يضع فيها المؤلف صراحة راوٍ في حكايته، حتى ولو لم يمنحه أية خصائص شخصية من أي نوع.

رواة ممسرحون

إن أكثر الرواة تكتّماً، يُمَسْرَحْ، بمعنى من المعاني، بمجرد أن يشير لنفسه كـ"أنا" أو مثلما فعل فلوبير عندما يخبرنا "نحن كنا في حجرة الدراسة عندما دخل شارل بوفاري". إلا أن بعض الروايات تُمَسْرِحْ رواتها على نحوٍ كاملٍ عظيم، ويحولونهم إلى شخصيات تشبه في حيويتها تلك الشخصيات التي يحدثوننا عنها (ترسترام شاندي، البحث عن الزمن المفقود، قلب الظلام، دكتور فاوست). وفي هذه الأعمال، يختلف الراوي اختلافاً جذرياً عن المؤلف الضمني الذي أبدعه. إن نطاق الأنماط الإنسانية التي تم مسرحتها كرواة، عظيم في الغالب شأنه شان نطاق الشخصيات التخييلية الأخرى- يجب علينا أن نقول "في الغالب" لأنه توجد بعض الشخصيات، التي لا تكون مؤهلة بشكل كامل لكي تروى أو "تعكس" قصة "من القصص" (يستطيع فوكنر أن يستخدم المعتوه في جزء من روايته فقط لأن الأجزاء الثلاثة الأخرى توجد لكي تميز وتبين اضطرابه).

وينبغي أن نذكِّر أنفسنا بأن الكثير من الرواة الممسرحين لا يصنفوا صراحة أبداً بوصفهم رواة. كل حديث، وكل إيماءة، تروى بمعنى من المعاني. إن معظم الأعمال تضم رواة مُقَنَّعين يُستخدمون لكي

يخبروا جمهور القراء بما يحبوا أن يعرفوه، في الوقت الذي يبدون فيه وكأنهم يكتفون بمجرد أداء أدوارهم.

وعلى الرغم من أن الرواة المميّزين من هذا النوع نادراً ما يُصَنَّفون صراحة بوصفهم الإله الذي يمارس الخلق، فإنهم غالباً ما يتحدثون بثقة تضاهي ثقة الإله. إن الرسل الذين يعودون ليبلغوا ما قاله الكاهن، والزوجات اللائي يحاولن إقناع أزواجهن بأن الصفقة التي عقدوها ليست أخلاقية، وخدم الأسرة القديمة الذين يقدمون النصح للإبن العاق. لهؤلاء في الغالب تأثير أقوى علينا من التأثير الذي يمارسونه على مستمعيهم الفعليين؛ يمضي الملك قدماً في بحثه العنيد، ينفذ الزوج الصفقة، ويمضي الشاب قدماً نحو الهلاك، كما لو أن شيئاً لم يُقَل. ولكننا نعرف ما نعرف بالتأكيد، كما لو أن الراوي الحقيقي ذاته هو الذي أخبرنا.

إن أهم الرواة غير المقبولين عند جمهور القراء في الرواية الحديثة، هم رواة ضمير الغائب، "مراكز الوعي" الذين يُرشّح من خلالهم المؤلفون تحليلاتهم. وسواء كان هؤلاء "العاكسين" Reflectors كما يسمّيهم هنري جيمس، مراياً فائقة الصقل تعكس تجربة ذهنية معقدة، أو بالأحرى عيون كاميرا مقيدة الإحساس مشوشة تسم روايات تخييلية كثيرة منذ جيمس، فإنهم يشغلون بالدقة وظيفة رواة صريحين، على الرغم من أن بمقدورهم إضافة زخمهم الخاص.

الملاحظون والمشاركون

من بين الرواة المسرحين، هناك فئة الرواة الذين يكتفون بالملاحظة ("أنا" توم جونز Tom Jones، "الأناني" The Egoist، وترويلوس وكرسيدا Troilus and Criseyda)، وهناك الرواة المشاركون الذين يؤثرون على مجريات الأحداث (يتفاوت تأثيرهم بين الانخراط المحدود لـ"نيك" في "جاتسبي العظيم"، مروراً، بالانخراط الواسع نسبياً لمارلو في "قلب الظلام"، حتى الدور المركزي لترسترام شاندي، ومول فلاندرز، وهكلبري فن، و-بضمير الغائب- بول مورل في "أبناء وعشاق"). وبطبيعة الحال، يمكن لأية قواعد تُكشف عن الملاحظين، ألا تنطبق على الرواة المشاركين. ومع ذلك، نادراً ما يحدث هذا التمييز عند الكلام عن "وجهة النظر".

المشهد، والتلخيص

الرواة والملاحظين كلّهم، سواء كانوا من المتكلمين أو الغائبين، يمكنهم نقل حكاياتهم لنا بصفة أولية كمشهد ("القتلة"، "عصر مضطرب" The Awkward Age، أعمال إيفي كومبتون بيرنت وهنري غرين)، أو كتلخيص (ما كان يدعوه لوبوك "لوحة" picture: حكايات أديسون غير المشهدية تماماً على وجه التقريب في "المُشاهد" The Spectator، أو على نحو أكثر شيوعاً، الجمع بين الاثنين.

وعلى غرار التمييز الذي أقامه أرسطو بين الدرامي وغير الدرامي، يغطّى التمييز الحديث المختلف إلى حد ما بين "العرض" showing و"السرد" telling هذا الموضوع، إلا أن المشكلة تكمن في كونه يغطي نطاقاً واسعاً بإلتباس شديد. على الرواة من الأنواع والظلال كلّها، إما إن ينقلوا حواراً فقط، أو يرفقوه ب"إرشادات مسرحية"، وأوصاف للإطار الزماني والمكاني. لكننا عندما نفكّر في الأثر الجذري المختلف لمشهدٍ ينقله "هك فن" Huek Finn، ومشهد ينقله مونتريسور Montresor عند بوب، نرى أن صفة المشهدية لا أهمية لها تقريباً بالنسبة لتأثيراتها الأدبية. قارن التلخيص الممتع لإثنتي عشر سنة من "توم جونز" في صفحتين (الكتاب III الفصل1) بالعرض الممل لحوار مطول يستغرق عشر دقائق عند سارتر عندما يسمح لانفعالاته من أجل "واقعية زمنية" أن يُمْلِي مشهداً في الوقت الذي كان الأمر يقتضي تلخيصاً. يحتمل التضاد بين "المشهد" و"التلخيص"، بين العرض والسرد، أن يكون ذا فائدة ضئيلة إلى أن نحدد نوع الراوئي الذي يقدم المشهد أو التلخيص.

التعليــق

الرواة الذين يسمحون لأنفسهم بالسرد والعرض معاً يتنوعون كثيراً تبعاً لكمية ونوع التعليق المسموح به بالإضافة إلى نقل الأحداث على هيئة مشهد أو تلخيص. مثل هذا التعليق، يمكنه بطبيعة الحال، أن يغطّي أي مظهر من مظاهر الخبرة الإنسانية، ويمكن أن يتصل بالموضوع الرئيس بطرق ودرجات لا حصر لها: إن التعامل معه بوصفه وسيلة فنية مفردة، يعني تجاهل اختلافات مهمة بين التعليق الذي ينهض بوظيفة تزيينية فقط، التعليق الذي يؤدي غرضاً بلاغياً، ولكنه لا يشكّل جزءاً من البنية الدرامية، والتعليق المكمل للبنية الدرامية كما في ترسترام شاندي.

الرواة ذوو الوعي الذاتي

التمييز بين الملاحظين والمشاركين من كل هذه الأنواع، هو تمييز بين رواة واعين بأنفسهم على دراية بذواتهم ككتاب (توم جونز، ترسترام شاندي، أبراج بارشستر، البحث عن الزمن المفقود، دكتور فاوست) ورواة أو ملاحظين، نادراً، إن لم يكن مطلقاً، ما يناقشون عملهم الروتيني للكتابة (هكلبري فن) أو رواة يبدون غير واعين بأنهم يكتبون ويفكرون، ويتكلمون أو "يعكسون" عملاً أدبياً ("الغريب" لكامو، و"قصة شعر" Haircut للاردنر، و"الضحية"The Victim لبيلو.

اختلافات المسافة

وسواء انخرطوا في الأحداث كفاعلين أو ضحايا أو لم ينخرطوا، فإن الرواة والعاكسين الغائبين يختلفون على نحو ملحوظ تبعاً لدرجة ونوع المسافة التي تفصلهم عن المؤلف، والقارئ، والشخصيات الأخرى في القصة. وفي أيّة تجربة قراءة، يوجد حوار ضمني بين المؤلف، والراوي، والشخصيات، والقارئ. ويمكن لكل واحد من هؤلاء الأربعة أن تتراوح علاقته بكل واحد من الآخرين بين التطابق

والتعارض التام، على أيٍّ من محاور القيمة، سواء كان هذا المحور أخلاقياً، فكرياً، جمالياً، وحتى جسدياً(هل القارئ الذي يتلعثم يستجيب للعثمة هـ س.إيرويكر H.C.Earwicker كما أفعل؟ بالتأكيد لا).

1- يمكن أن يبتعد الراوي بدرجات متفاوتة عن المؤلف الضمني. يمكن لهذه المسافة أن تكون أخلاقية (جاسون مقابل فوكنر، والحلاق مقابل لارنر، والراوي مقابل فيلدنج في جوناثان وايلد) كما يمكن أن تكون المسافة فكرية (توين وهك فن، ستيرن وترسترام شاندي، ريتشاردسون وكلاريسا)، أو فيزيقية أو زمنية: إن معظم المؤلفين بعيدون حتى عن أكثر الرواة معرفة من حيث إنهم يعرفون، على سبيل الاحتمال، كيف يتحوّل كل شيء في النهاية، وهكذا.

2- ويمكن للرواي أيضاً أن يبتعد بدرجات متفاوتة عن الشخصيات في القصة التي يتولى سردها، فيمكن أن يختلف أخلاقياً، وفكرياً، وزمنياً (الراوي البالغ وذاته الصغيرة في "توقعات عظيمة" Great Expectations)؛ أخلاقياً وفكرياً (فاولر الراوي وبايل الأميركي في رواية غرين The Quiet American، كلاهما يفترق جذرياً عن معايير المؤلف، ولكن في اتجاهات مختلفة)؛ أخلاقياً وعاطفياً (قصة موباسان "العقد" The Necklace وNuns At Luncheon لهكسلي التي يبدي فيها الرواة اندماجاً عاطفياً أقل مما يتوقع موباسان وهكسلي من القارئ).

3- يمكن للراوي أن يبتعد بدرجات متفاوتة عن معايير القارئ الخاصة؛ مثلاً، فيزيقياً وعاطفياً ("المسخ" Metamorphosis لكافكا)؛ أخلاقياً وعاطفياً (بنكي في "صخرة بريتون" Brighton Rock، البخيل في رواية مورياك "أنشوطة مصاصي الدماء" Knot of Vipers، وغيرها من أشكال التفسخات التي تمكّنت الرواية الحديثة من تجسيدها في كائنات إنسانية مقنعة).

ومع عدم التخلي عن السرد العليم، وفي مواجهة القيود المتوازنة للرواة المسرحين الجديرين بالثقة، فإن من غير المدهش تقريباً أن يجرّب المؤلفون المحدثون رواة غير جديرين بالثقة تتغير خواصهم في مجرى الأعمال التي يروونها... يُقدَّم بيب البالغ في "توقعات عظيمة" كرجل كريم يكمن قلبه حيث يفترض أن يكون قلب القارئ؛ إنه يراقب ذاته الصغيرة وهي تنتقل بعيداً عن القارئ، إذا جاز القول ثم تعود ثانية. ويمكن أن يُعرض ضمير الغائب العاكس تقنياً في الزمن الماضي الذي يُحْدِثُ أثر الزمن الحاضر أمام أعيننا، متحركاً قرباً وبعداً عن القيم التي يعتز بها القارئ. لقد باشر مؤلفو القرن العشرين عملهم كما لو أنهم مصممون على إبداع كل الأشكال الممكنة للحبكة المبنية على مثل هذه التحركات، يبدؤون بعيداً وينتهون قريباً، يبدأون قريباً ويمضون بعيداً وينتهون قريباً؛ يبدؤون بعيداً ويمضون أبعد، وهكذا.

4- يمكن أن يبتعد المؤلف الضمني قليلاً أو كثيراً عن القارئ، فيمكن للمسافة أن تكون فكرية (يكون المؤلف الضمني لترسترام شاندي، الذي لا يمكن أن يتماهى بطبيعة الحال مع ترسترام، أكثر

اهتماماً بالمعارف الكلاسيكية العويصة ويعرف عنها أكثر مما يعرف أيٍ من قرائه)؛ أخلاقية (أعمال "صاد")؛ أو جمالية. ومن وجهة نظر المؤلف، يجب على القراءة الناجحة لكتابه أن تستبعد كل المسافة بين المعايير الرئيسة لمؤلفه الضمني، والمعايير الخاصة بالقارئ المفترض.

5- يمكن أن يكون المؤلف الضمني (الذي يحمل القارئ معه) أبعد نسبياً من الشخصيات الأخرى. ومرة ثانية، يمكن للمسافة أن تكون على أي محور من محاور القيمة.

ما ندعوه "انخراطاً" أو "تعاطفاً" أو "توحّداً" يتألّف عادة من ردود أفعال عديدة للمؤلف والرواة، والملاحظين والشخصيات الأخرى. ويمكن للرواة أن يختلفوا عن مؤلفيهم أو قرائهم في أشكال عديدة من الانخراط، أو الانسلاخ تتراوح بين الاهتمام الشخصي العميق (نيك في "جاتسبي العظيم"، ماك كِلر في The Master Of Ballantrae، زيث بلوم في "دكتور فاوست") وانسلاخ غريب أو طريف ("الانهيار والسقوط Decline and Fall لـ وو).

إن أنواع المسافة هذه، ولأسباب تتعلق بالنقد العملي ربما، هي المسافة بين الراوي اللا معصوم أو غير الجدير بالثقة والراوي الضمني الذي يحمل القارئ معه في الحكم على الراوي. فإذا كان الذي يحدونا إلى مناقشة وجهة النظر هي اكتشاف الكيفية التي تربطها بالتأثيرات الأدبية، فسوف تكون الصفات الأخلاقية والفكرية للراوي، من وجهة نظرنا إذاً، هي الأهم بالتأكيد من مسألة ما إذا كان قد أشير إليه بالضمير "أنا" أو "هو"، أو ما إذا كان صاحب امتياز أو مقيد. فإذا اكتشفنا عدم جدارته بالثقة، فسوف يكون الأثر النهائي للعمل الذي ينقله إلينا، بالتالي، متحولاً.

مصطلحاتنا حول هذا النوع من المسافة عند الرواة، غير ملائمة على نحوٍ يائس. ولأننا نفتقر إلى مصطلحات أفضل، فقد سمّيت الراوي "جديراً بالثقة" عندما يتحدّث لصالح أو يعمل في اتساق مع معايير العمل (أي معايير المؤلف الضمني)، و"غير جدير بالثقة" عندما يكون الأمر عكس ذلك. ومن الصحيح أن معظم الرواة الجديرين بالثقة ينغمسون في قدر كبير من السخرية العَرَضية، وهم بذلك "غير جديرين بالثقة" بمعنى كونهم مُضَلِّلين بالقوة. ولكن السخرية المرّة غير كافية لجعل الراوي غير جدير بالثقة. عدم الجدارة بالثقة لا تكون عادة مسألة كذب، على الرغم من أن الرواة المضلِّلين عن عمد كانوا مصدراً رئيساً لبعض الروايات الحديثة ("السقوط" لكامو، "الطفل الطبيعي" لكالدر ولينجهام، إلخ). إنها في الأغلب مسألة ما كان يسميه جيمس inconscience، يكون الراوي مخطئاً، أو يظن أنه يمتلك صفات ينكرها عليه المؤلف، أو، كما في هكلبري فن، يزعم الراوي بأنه مفطور على الشر، بينما يمتدح المؤلف في صمت فضائله من وراء ظهره.

يختلف الرواة "غير الجديرين بالثقة" إذاً على نحو ملحوظ اعتماداً على مسافة البعد، والاتجاه الذي ينفصلون فيه عن معايير مؤلفهم؛ المصطلح القديم "tone" (النغمة، أو الجو العام) شأنه شأن المصطلحات السائدة المستخدمة حالياً: "سخرية" irony و"مسافة" distance تضم تأثيرات كثيرة

يتعيّن علينا تمييزها. إن بعض الرواة، مثل باري ليندون، يتم وضعهم بعيداً جداً عن المؤلف والقارئ بقدر الإمكان فيما يتعلق بكل فضيلة باستثناء نوع من الحيوية الطريفة. والبعض، مثل فيلدا فيتش العاكسة في The Spoils of Poynton، يقترب كثيراً من تمثيل المذاق المثالي للمؤلف، ورأيه، وحسه الأخلاقي وجميعهم يعتمدون على قدرة القارئ على الاستنباط، أكثر مما يفعل الرواة الجديرون بالثقة.

اختلافات الدعم أوالتقويم

يمكن للرواة الجديرين بالثقة وغير الجديرين بالثقة ألا يساندهم أو يُقَوِّمهم رواة آخرون (جاللي جيمسون في "فم الحصان" The Horse's Mouth، وهندرسون في رواية بيللو "هندرسون ملك المطر" Hindrson The Rain King)، أو يدعمهم ويقومهم رواة آخرون (الصخب والعنف) The Sound and the Fury. واحياناً يكون من المستحيل استنباط ما إذا كان الراوي غير معصوم، أو إلى أيّة درجة يكون غير مَعْصُوم؛ وأحياناً يجعل الدليلُ الداعم الصريح أو المتضارب الاستنباطَ سهلاً. وينبغي أن نذكر، أن المساندة أوالتقويم يختلف جذرياً اعتماداً على ما إذا كان مستمداً من قلب الحدث، حتى يمكن للراوي المشارك الاستفادة منه في التمسك بالخط الصحيح أو في تغيير أفكاره الشخصية (" Intruder In The Dust" لفوكنر)، أو مقدّماً من الخارج فقط لمساعدة القارئ على تصحيح أو تعزيز آرائه الخاصة مقابل آراء الراوي("القوة والمجد" The Power and the Glory لغراهام غرين). ومن الجلي أن تأثيرات الفصل سوف تكون مختلفة تماماً في الحالتين.

الامتياز

الملاحظون والمشاركون سواءً كانوا واعين بذواتهم أو العكس، جديرين بالثقة أو غير جديرين بالثقة، معزولين أو مدعومين، يمكن أن يكونوا إما ذوي امتياز في معرفة ما يمكن معرفته بواسطة وسائل طبيعية صارمة، أو مقيدين برؤية واستنباط واقعيين. إن الامتياز الكامل هو ما نطلق عليه عادة "المعرفة الكلية". ولكن هناك العديد من أنواع الامتياز، ومسموحٌ لرواةٍ "عليمين" محدودين جداً أن يعرفوا أو يعرضوا بالقدر نفسه الذي يعرف به مؤلفوهم.

وأهم امتياز مفرد هو امتياز الحصول على رؤية داخلية لشخصية أخرى، بسبب القوّة البلاغية التي يمنحها مثل هذا الامتياز للراوي. وهناك التباس غريب في مصطلح "المعرفة الكلية". إن الكثير من الأعمال الحديثة التي تُصنَّف عادة باعتبارها تُروى دراميأ، إذ ينقل كل شيء لنا من خلال وجهات النظر المحدودة للشخصيات، تسلّم تسليماً تاماً بالقدر نفسه من المعرفة الكلّية لراويها الصامت، الذي يدعيه فيدلنج لنفسه، إن تجوالنا في أذهان ستة عشر شخصية في رواية فوكنر "وأنا أحتضر" As I Lay Dying، لا نرى شيئاً سوى ما تحتويه هذه الأذهان، قد يبدو بمعنى من المعاني غير معتمد على مؤلف عليم، ولكن هذه الطريقة هي معرفة كلية حتى النخاع. يتطلّب المؤلف الضمني ثقتنا التامّة في قوى معرفته بالغيب. ويتوجّب علينا ألا نشك لحظة واحدة أبداً في أنه يعرف كل شيء عن كل ذهن

من الأذهان الستة عشر، أو بأنه اختار على نحو صحيح مقدار ما يعرضه كل ذهن منها. باختصار، السرد الموضوعي ليس هروباً من المعرفة الكلية، فالراوي الحقيقي هو صاحب معرفة كلية "غير طبيعية" كما كان على الدوام.

الرؤى الداخلية

وأخيراً، فإن الرواة الذين يقدّمون رؤى داخلية يختلفون في درجة عمق ومحور انغماسهم. إن بإمكان بوكاشيو أن يمنحنا رؤى داخلية، ولكنها ضحلة إلى أقصى حد؛ وجين أوستن تتعمّق اخلاقياً نسبياً، لكنها نادراً ما تستخلص جوهر السطح سيكولوجياً. وكل مؤلفي تيّار الوعي يحاولون افتراضاً الغوص سايكولوجياً، ولكن بعضهم يظل ضحلاً عن عمد بالنسبة للبعد الأخلاقي.

ويتعيّن أن نذكّر أنفسنا بأن أيّة رؤية داخلية مهما يكن عمقها، تحوّل الشخصية التي تعرض ذهنها مؤقتاً إلى راوٍ. ومن ثمَّ، تخضع الرؤى الداخلية للتنوّع في كل الخواص التي وضعناها سابقاً، والأهم من ذلك خضوعها لتنوعٍ في درجة عدم الثقة.

السرد narrationفن، وليس علماً، ولكن هذا لا يعني أن من المقدّر علينا أن نفشل عندما نحاول صياغة مبادئ عنه. توجد عناصر نظامية في كل فن، ولا يمكن لنقد الرواية التخييلية أن يتحاشى مسؤولية محاولة تفسير النجاحات أو الاخفاقات التقنية بالإحالة إلى مبادئ عامة. ولكن علينا أن نسأل دائماً، أين يمكن العثور على المبادئ العامة.

ويجب دائماً على الناقد الذي يتعامل مع أنماط السرد أن يتلكّأ مسترشداً باستمرار بالممارسة المتنوعة التي يمكنها وحدها أن تصحح إغراءات الإفراط في التعميم.

9

المؤلفون، المتكلمون، والقراء الزائفون

ووكر جيبسون

في هذا المقال يفرّق ووكر جيبسون، الذي يتبنّى التمييز الذي أقامه "النقد الجديد" بين المؤلف والمتكلم الدرامي، بين القارئ الحقيقي، والقارئ الزائف *mock reader*. القارئ الزائف هو مخاطَبُ الراوي. إنه شخصية تخييلية يمكن أن تختلف معرفته، وذوقه، وشخصيته، في الغالب، عن مثيلاتها عند القارئ الحقيقي. إن بالإمكان، كما يوضح جيبسون، التعرف على القارئ الزائف بسهولة في الأنواع الأدبية الفرعية مثل الدعاية والإعلان. وعلى الرغم من تخفيه الأكثر ذكاءاً في محكيات أدبية أكثر تعقيداً وحنكة، فإنه يشكّل برغم ذلك عنصراً ضرورياً في كل أنواع النصوص. لقد تم استبدال مصطلح "القارئ الضمني" *the implied reader* الذي ابتكره بوث عموماً بمصطلح "القارئ الزائف". وتبعاً لجيبسون، فإن من المتعيّن على فن الدعاية أو الإعلان، إذا ما أراد أن يحقّق هدفه، أن يكون قادراً على خلق قارئ صوري يمكن للقارئ الحقيقي أن يتماهى معه. وبالمثل، يمكن قياس اختبار الخاصية الأخلاقية في حالة الحكي الأدبي عبر الوضعية الأخلاقية المنسوبة للقارئ الزائف. ويجادل جيبسون، بأن من الممكن استخدام هذا العامل الأخلاقي للتفريق بين الأدب "الجيد" والأدب "الرديء". التأكيد على البلاغة والاهتمام بالأخلاق أو الأيديولوجيا، يمكن العثور عليه بالمثل عند نقاد مدرسة شيكاغو من أمثال واين بوث في "بلاغة الرواية" *The Rhetoric of Fiction*.

من المتّفق عليه الآن، سواء في قاعة الدرس أو في النقد، أن نميز بدقة بين مؤلف العمل الأدبي والمتكلم الخيالي ضمن العمل ذاته.

وهناك تمييز آخر أقل تداولاً وثيق الصلة بهذا التمييز يتعلّق بالقارئ. فإذا اعتبرنا أن "المؤلف الحقيقي" محيرٌ وغامض إلى حد كبير، ضائع في التاريخ، فسوف يكون من الصحيح أيضاً ألا يكون "القارئ الحقيقي" الضائع في تاريخ هذه اللحظة، أقل غموضاً، بل ويكون أحياناً غير ذي صلة بالمثل. والحقيقة هي أنه في كل مرة نقلب صفحات كتاب آخر، نجد أنفسنا منغمسين في مغامرة جديدة نغدو معها شخصاً آخر جديداً، شخص يشبه في انضباطه وتجدّده، وابتعاده عن الذات المشوشة للحياة اليومية، عاشق السوناتة. وبانصياعنا لدرجة حساسيتنا الأدبية، يعاد خلقنا بواسطة اللغة. إننا نصطنع تلك المجموعة من المواقف والصفات التي تطلب منا اللغة اصطناعها من اجل التجربة.

وأنا أجادل إذاً، بأن هناك قارئين يمكن تمييزهما عن بعضهما في كل تجربة أدبية. أولاً، يوجد الشخص "الحقيقي" الذي يضع الكتاب المفتوح على ركبتيه المربعتين الذي تشبه شخصيته في تعقدها وعجزها التام عن التعبير، تعقد وعجز شخصية أي شاعر ميت. ثانياً، يوجد القارئ الخيالي، سوف أطلق عليه مصطلح "القارئ الزائف" mock reader الذي يستعير الشخصُ قناعه وملابسه لكي يَخْبُرَ اللغة. إن القارئ الزائف هو صورة فنية محكومة ومبسَّطة، ومتجردة عن التشوش الكامل للإحساس اليومي.

وربما أمكن التعرّف على القارئ الزائف على نحو واضحٍ تماماً في الأجناس الأدبية الفرعية التي تلتزم التزاماً فجّاً بالاقناع، مثل جنس الدعاية والإعلان. إننا في هذا الجنس، نقاوم مداهنة كاتب الإعلان بالضبط كما نرفض أن نكون القارئ الزائف الذي تدعونا لغته أن نكونه. إن الاعتراف بالتباين العنيف بين أنفسنا كقراء صوريين وأنفسنا كأشخاص عاديين نحيا الحياة الواقعية، هو السيرورة التي نحتفظ بواسطتها بنقودنا في جيوبنا. "هل تجمع خُصْلَةَ شَعْرِكَ المستعارةُ الفراشات؟"، سأل صانع الخصلات المستعارة، ونحن نجيب "بالتأكيد لا! إن شعري ليس مستعاراً. أنت لا تخاطبني، أيها الولد العجوز؛ أنا أفهم ألاعيبك جيداً" ونحن، بطبيعة الحال، لسنا دائماً على نفس القدر من الفهم.

تأمّل القارئ الزائف في حالة أقل وضوحاً بعض الشيء، في الفقرة الافتتاحية من كتاب المراجعات من مجلد مالكولم كاولي الحديث The Portable Hawthorn:

> إن ثقافتنا المتهرّئة الذات، الضحلة والمتقطعة، تنتج آلياً هذا النوع من التعاون القلق الذي يشبه التعاون بين الكاتب الُمجِدّ مستر كاولي، واللوحة المصوّتة الثقافية الحساسة الاتفاقية، وصناعة النشر بمفهومها عن "القابل للنقل" portable. لقد عانى هاوثورن من سقطة سيئة بين النفايات أو الكليشيهات، بحيث يبدو في طيشه وتمزقه تقريباً مثلنا.

بالإمكان تسليط الضوء ببساطة على الافتراضات التي تخفيها بضحالة هذه الفقرة. إن محادثة ذكية ومتعاطفة جيئة وذهاباً، كما يحدث دائماً بين المتكلم والقارئ الزائف، تمضي في جزء منها على النحو التالي:

أنت وأنا، المتمردان في شجاعة على وحشية ثقافة البيزنس، يمكن أن نرى ذلك الكتاب كما هو بالطبع "تعاوناً قلقاً وتشويهاً لسمعة هاوثورن، الإنسان الرقيق الذي نعرفه، أنت وأنا، ونحبه. وينبغي علينا ألا نقنع، أليس كذلك، بأن نكون مجرد "كُتّاب"، يا للآخرين من أغبياء حين يظنّوا أن الصناعة وحدها تكفي. أنت وأنا قادران على أن نترجم "اللوحة المصوَتة الحساسة" إلى ما يصف على نحوٍ حرفي بالطبع، الموقف، على الرغم من أننا نتمتع بأدب جم إلى الدرجة التي تمنعنا من قول ذلك- أن كاولي، تحديداً، شخص ضعيف، ولا غرابة في ذلك- أنت وأنا على علمٍ بما يحدث بالفعل.

من الطريف أن نلاحظ كيف طوق المتكلمُ القارئ الزائف بذراعه صراحة في نهاية الفقرة المقتبسة، إذ يحس الرفيقان بعدم الجدية المشتركة إزاء الصفة المروّعة لهذا الكتاب. تذكر أن القارئ الحقيقي طبقاً لكل الاحتمالات لم ير حتى الكتاب بعد، و، إذا أخذ شخصية قارئه الزائف مأخذ الجد على نحوٍ كافٍ، فمن المحتمل ألا يفعل ذلك أبداً.

ومن الواضح أن الأدب الخيالي أيضاً يفرض مطالب مشابهة من قُرَّائه. ويوجد تغير كبير من كتاب لكتاب من ناحية السهولة والخصوصية التي يمكن بها للمرء أن يصف القارئ الزائف، ولكنه دائماً حاضرٌ، ويكون محدوداً أحياناعلى نحو غاية في الوضوح والصرامة بحيث يوحي بقيود خطيرة على جمهور القراء. إن القارئ الزائف للفقرات الافتتاحية من "جاتسبي العظيم" The Greek Gatesby، على سبيل المثال، شخصٌ تحدده قيود صارمة من الزمان والمكان.

في الزمن الذي كنت فيه أحدث سناً وأكثر هشاشة، نصحني أبي نصيحة ما زلت أقلبها في رأسي منذ ذلك الحين. "حيثما شعرت بميل لانتقاد إنسان ما، فقط تذكر بأن كل الناس في هذا العالم لم يحصلوا على المزايا التي حصلت عليها". ولم يزد على ذلك، ولكننا ظللنا على غير العادة متواصلين على نحوٍ متحفظ. ولقد فهمت بأنه كان يعني أكثر من ذلك. والنتيجة، هي أنني أميل إلى التحفظ على الأحكام، وهي عادة كشفت لي طبائع كثيرة، كما جعلتني ضحية عدد غير قليل من المضايقات المنغِّصة. يتميز العقل الاستثنائي بسرعة كشف هذه الخاصية والتعلّق بها عندما تظهر في شخصٍ عادي. وهكذا، حدث أن اتهمت ظلماً في الكلية بأنني سياسي، لأنني كنت مطلعاً على الأحزان الخفية لرجال جموحين مجهولين. لم أكن أسعى للاطلاع على الأسرار، وغالباً ما

كنت أتظاهر بالنوم أو الانشغال، أو باستخفاف عـدائي عنـدما كنـت أدرك بإشـارة لا تخطئ، أن كشفاً شخصياً جداً كان يلوح في الأفق.

وهنا، لا يجب على القارئ أن يقبل ويتعامل بسهولة فقط مع سلسلة من "النكات" التي شكّلتها تجاورات غريبة- سنوات الهشاشة، عدد قليل من المضايقات المنغصة، إلخ- ولكن يجب عليه أيضاً أن يسارع للمشاركة في موقف المتكلم وتجاربه المفترضة. مثلاً، لقد درس المتكلم والقارئ الزائف في كلية معينة بطريقة معينة، الأول من خلال تقرير صريح، والآخر عبر الاستنباط. لاحظ، أن عبارة "في كلية" تظهر نحوياً بوصفها عبارة مستقلة داخل فقرة مستقلة لكي تقوي أثر الأسلوب العشوائي المرتجل.

إننا نتذكّر بالطبع، أنت وأنا، كيف كان الحال في الكلية، إذ لم تكن لدينا بالتأكيـد، أنـا وأنت، كأشخاص عاديين أية رغبة في أن نختلط بالسياسيين في الجامعة، ومع ذلك كنـا حتى أكثر حذراً من الرجال المجهولين الجموحين، أولئك الشعراء، وأولئك الراديكـاليين وغير المتكيفين مع المجتمع. أنت وأنا نفهم بـأي نـوع مـن العبـث المتعمـد والرقيـق كنت أسخر من كلا الرجال الجموحين واللغة الأدبيـة الرسـمية التـي تعرضـنا لهـا أنـا وأنت في مسار تعليمنا المكلِّف: "إن كشفاً شخصياً جداً كان يلوح في الأفق".

من المحتمل أن يكون جاتسبي الآن متمتعاً بسمعة أعظم بين رجال مجهولين جموحين ينتمون للحياة الواقعية من تلك السمعة التي يتمتع بها بين أقرانه من طبقة نِك كاراواي. إن بعض الناس قادرون بطريقة ما على تعليق خصوماتهم إزاء حالة السواء الخاص بـ"نك" لكي يشاركوا في الطابع العام. ومع ذلك، ليس من الضروري أو المرغوب فيه تعليق كل أحكامنا ضد "نك" ومجتمعه، طالما أن "نك" ناقدٌ لنفسه، فمن الطبيعي أن يكون باستطاعتنا، بل ويجب علينا أن ننضم إليه. وأخيراً، لا أظن أن "نك" هو المتكلّم أبداً، بل هو نوع من المتكلمين الزائفين، مثلما يكون قارئنا الزائف، شخص أكثر تعقيداً وفطنة من "نك" نفسه. ويوجد متكلّم آخر في مكان ما- كما لو أن هذه الرواية قد كتبت بضمير الغائ- ومن خلال هذا المتكلّم، يتبنّى القارئ الزائف في النهاية بعض المواقف المهمة. إنّهما يتحدّثان فوق رأس "نِكْ" كاراواي مباشرة.

أنت وأنا نعرف ضعف "نك"، أليس كذلك: تعاليه الكاذب وادعاءاته السطحية. لكننـا نحبه برغم ذلك والسؤال هو ما إذا كانت سطحيته هي حقيقةً خطئه.

وليس من الضروري بالنسبة للقارئ الزائف أن "يُعَلّم" بكلمات كثيرة لكي يكون مفيداً لمُعَلِّم الأدب. إن السؤال الذي يمكن لهذا المعلم أن يسأله لنفسه ليس أكثر من السؤال التالي: هل هناك بين طلابي وعي متزايد بأن التجربة الأدبية ليست مجرد علاقة بينهم وبين مؤلف، أو حتى بينهم وبين متكلم خيالي، إنّما بالأحرى علاقة بين هذا المتكلم وإسقاط وتحويل خيالي لأنفسهم؟ إن إدراك الطالب بأنه

أناس كثيرون وبأنه يقرأ كتباً كثيرة ويستجيب لعوالم لغتها هو بداية الثقافة الأدبية الرفيعة بأجلى معانيها. إن أحد الأهداف الفاصلة عند المعلم، فيما أرى، هو ببساطة توسيع إمكانياته "الزائفة"، إلا أن ذلك لا يعني ضمناً أن تجربة قراءة تساوي غيرها من ناحية الجودة، كما لا يعني عدم وجود تمييزات قيمية مناسبة بين قراء زائفين مختلفين. ويمكن للمصطلح في الحقيقة أن يكون مفيداً على نحو خاص في التعرّف على هذه التمييزات تحديداً، وفي تقديم طريقة لتوضيح ما نعنيه بكتاب رديء. إن الكتاب الرديء إذاً هو كتاب نكتشف في قارئه الزائف شخصاً نرفض أن نكون على شاكلته، قناع نرفض أن نرتديه، ودور لن نلعبه. فإذا بدا هذا الكلام وكأنه لا يقول أكثر من أن "الكتاب الرديء هو كتاب رديء"، فلا عليك سوى أن تتأمل هذا المثال:

> كان آلان فوستر يريد أن يذهب إلى الزقازيق ولم يكن يعرف بالضبط سبب رغبته تلك، عدا أنه أحب الاسم. وبعد أن قضى أربعة أشهر في القاهرة، كان لديه الآن الاستعداد لزيارة الأماكن وعمل أشياء، ولم يجد آلان، ذو الثانية والعشرين ربيعاً، الطويل، الأشقر، ذو المنكبين القويين، والخصر النحيل، صعوبة في صنع الأصدقاء. كان قد قضى وقتاً طيباً في القاهرة، والآن كان يريد أن يترك القاهرة، ويكتشف الزقازيق.

ما المزعج في هذا؟ أشياء كثيرة، لكننا إذا قمنا بعزل العبارة الثالثة ووضفنا قارئها الزائف، فسوف نبدأ في التعرف على سبب رداءة هذه الكتابة وهو أن القارئ الزائف في العبارة الثالثة شخصٌ توجد بالنسبة إليه علاقة مناسبة وطبيعية بين كتفيه القويين وصنع الأصدقاء. وأنا أفترض بأنه لا وجود لطالب يدرس اللغة الانكليزية دراسة جيدة تكون لديه الرغبة في قبول علاقة من هذا النوع إلا إذا كان الأمر ربما من قبيل السخرية. إن ما يمكن أن ينقذ هذه الفقرة، هو السخرية فقط (وليس سوى السخرية هو ما يجعل هذه الفقرة مقبولة) ("أنت وأنا ندرك أنه يصنع أصدقاء، ولكن أي أصدقاء! إن هذه المحاكاة الساخرة لمعبود حفلةٍ نهاريةٍ هو بطبيعة الحال حمار"). سخرية كهذه لا يمكن إدراكها برغم ذلك؛ إن ما يُنْتظَر من القارئ الزائف هو أن يصنع فرضية واحدة فقط، فإذا كانت لدى القارئ الزائف أية ثقافة رفيعة من أي نوع، فإن مصير الفقرة هو الانهيار. وسبب انهيارها بالدقة هو أن القارئ الحقيقي يجد في القارئ الزائف رفيقاً لا تحتمل سذاجته.

إنّها مسألة رفض خصلة الشعر المستعار، والاعتراف بأن شعر المرء هو شعره الحقيقي. ومع ذلك، فإن الإمكانية يجب أن تبرز في الحال، بأن ضبطاً حاذقاً للطابع العام tone يمكن أن يقنعنا في لحظة واحدة أن نرتدي خصلة خيالية وأن نشعر بكل حيوية بشَدَّة فروة الرأس المنسوجة فوق رأسنا الذي تعرى على نحو مفاجئ. المسألة في النهاية هي مسألة تفاصيل اللغة، ولا يمكن لقارئ زائف أن ينفصل لمدة طويلة عن الكلمات الخاصة التي صنعته.

ويبقى السؤال: بأي مقياس يمكن لنا الحكم على القرّاء الزائفين؟ كيف نصل إلى القرار بأن هذا القارئ الزائف أو ذاك غير محتمل؟ غالباً ما يكون الأمر سهلاً على النحو الذي شاهدناه في الحالة التي

تحدثنا عنها، حالة مطالب مفرطة في بساطتها. لكن من الواضح أن المشكلة أكبر من ذلك، ولا ينبغي للأهمية القصوى، لتمييزٍ، يتعلق بالطلاب، بين العالم الزائف للتجربة الأدبية والعالم الحقيقي للتجربة المعاشة، أن تحجب حقيقة أن احتكامنا لأحكام القيمة، هو في النهاية، احتكام لمحظورات المجتمع في عالم حقيقي بالفعل. وبالنسبة للطالب، فإن مشكلة القارئ الزائف- أو جزء من القارئ الزائف- سواء تعلّق الأمر بقبوله أو رفضه لها، تتضمن المشكلة التي لا يمكن مغالبتها، التي تتعلّق بتعلم القراءة، تعلّمٍ بالغ الصعوبة في أن يصبح القارئ الزائف لـ"الفردوس المفقود" أو "أنتيجونا"، أو "دالاس ستيفنس". إن تردّد الطالب ليس أكثر من جزء من سؤال أكبر لا يمكن لأي معلم أن يدعي الإجابة عليه: من أرغب أن أكون؟

10





مُقاربة جديدة لتعريف المقامات السردية

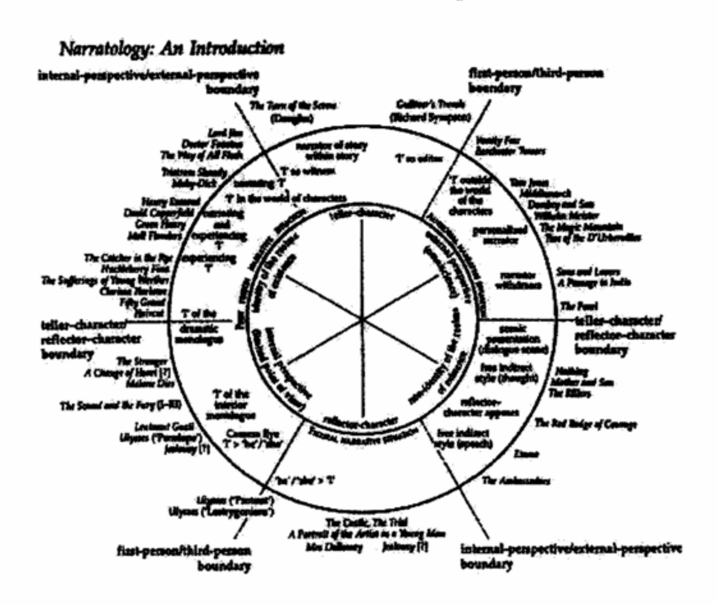
ف. ك. شتانزل



شتانزل، هو أحد المشتغلين الأوائل الكبار في مجال السرديات وأبرزهم في اللغة الألمانية.لقد نشر مؤلَّفَه "المقامات السردية في الرواية: توم جونز، وموبي دِك، والسفراء، وعوليس :*Narrative Situations in the Novel* *Tom Jones, Moby Dick, The Ambassador, Ulysses* في ألمانيا في وقت مبكر عام *1955*. ومع ذلك، كان الأثر الذي تركه عمله على المشهد السردي ضئيلاً نسبياً خارج البلاد المتحدثة بالألمانية قبل الترجمة المتأخرة لكتاب" نظرية الحكى"*A Theory of Narrative*.وفي كتاب " المقامات السردية في الرواية" يسبق شتانزل واين بوث والبنيوين الفرنسيين في تحليلٍ وتطويرٍ أبعد للأفكار الرئيسية للشكلانيين الروس، مثل التعارض بين " المتن الحكائي " *fabula* و" المبنى الحكائي" *siuzhet*، وهو أيضاً يرهص بالتمييز الذي أقامه جينيت في " خطاب الحكى " *Narrative Discourse (1972)* بين "المبئر" *focalizer* و"الراوي" *narrator*، والذي أطلق عليهما شتانزل مصطلحي "العاكس" *reflector* و"الراوي" *narrator*. وقد قام شتانزل أيضاً بتحليل تعارضات مثل: "المشهد" *scene* / "التلخيص" *summary*، و"الحكي" *telling* / "العرض" *showing*. وفي " نظرية الحكى " يحاول شتانزل أن يبتكر تصنيفاً جامعاً لكل الطرق التي يمكن أن تتبنين بها الرواية. إن شتانزل الذي يبدأ من التمييز الأفلاطوني بين المحاكاة *mimesis* والحكى التام *diegesis*، يحدد جوهر الحكي بمصطلح المفهوم النوعي لـ " الوساطة "، والذي يتمثل في وجود راوٍ يكون صوته مسموعاً حيثما يتم نقل خبر من الأخبار وحيثما يروي أي شيء. إن " الوساطة هي " الخصيصة النوعية التي تميز السرد *narration* عن غيره من الأشكال الأخرى لفن الأدب " (*p.4*).

ويميّز شتانزل بعد ذلك ثلاثة مقامات سردية: "مقام سرد المتكلم" Ich Erzählsituation، الذي يكون فيه الراوي شخصية موجودة داخل عالم الشخصيات الأخرى، و"مقام سرد الراوي المؤلف" auktoriale Erzählsituation، الذي يكون فيه الراوي خارج عالم الشخصيات، و"مقام سرد الراوي الفاعل" (الشخصية) Personal Erzählsituation الذي لا يكون فيه الراوي وسيطاً، إنما "عاكس"، يتحدّد بوصفه "شخصية في الرواية تفكّر، وتشعر وتدرك، ولكنها لا تخاطب القارئ مثلما يفعل الراوي"(p.5) إن تعريف شتانزل لـ"العاكس"- وهو المصطلح الذي استعاره شتانزل من هنري جيمس بوصفه "راوٍ لا يتكلّم"-، يظهر حاجته الحدسية لتعليل الاختلاف بين "من يرى" و"من يتكلّم"، وفشله في فصل هاتين الوظيفتين نظرياً. ولقد أقام هذا التمييز فيما بعد كلّ من جينيت وبال اللذين قدّما مفهوم "المبئر" focalizer. وأحد الأفكار المهمة التي اقترحها شتانزل، هي فكرة "مستويات السرد"، التي نعثر عليها أيضاً عند رولان بارت (1966)، والتي قام بتطويرها بعد ذلك جينيت وبال.

وفي المقال التالي، يقترح شتانزل تصنيفاً لكل المقامات السردية التي يمكن إدراكها، ينبني على ثلاثة عناصر مكوِّنة- الضمير person، المنظور perspective، والصيغة mode وتعارضاتها الثنائية المتفقة معها. إن المقصود بالمحور التصنيفي السداسي المرتّب دائرياً، هو تعليل كل المتغيّرات النوعية البينية الممكنة، والنماذج التي تجسّدها، ممثّلة في عناوين الروايات الفردية في الحلقة الخارجية للشكل الأكثر تعقيداً. إن تحليل رواية خاصة، تبعاً لتصنيف شتانزل، يجب أن يكشف عن مظهرها الجانبي للسرد، أي، ديناميات سيرورتها السردية، بالإضافة إلى الإيقاع المستمد من التناوب أو هيمنة مقامات خاصة. وفي حالة تنفيذ هذا التحليل تنفيذاً عبر تاريخي، كما يدعي شتانزل، فمن المتعين على هذا التحليل أن يتمتع بالقدرة على تعليل نشوء كل الأنواع السردية عبر التاريخ، بل وأن يكون قادراً على التنبُّؤ بالتطورات النوعية الممكنة في المستقبل.



(شكل1) الدائرة التصنيفية

العناصر المكوِّنة للمقامات السردية: الضمير، المنظور، الصيغة

تُعَدُّ الوساطة باعتبارها الخاصية النوعية للسرد، ظاهرةً معقّدة ومتعددة الطبقات. ولكي تُستخدم هذه الخاصية النوعية أساساً لتصنيفٍ لأشكال السرد narration، يتعين أن نرد هذا التعقيد إلى أهم عناصره المكوّنة.

إن أول عنصرٍ مكوّن متضمن في السؤال "من الذي يروي؟"، ويمكن أن تكون الإجابة: راوٍ يظهر أمام القارئ كشخصية مستقلة أو راوٍ ينزوي بعيداً خلف الأحداث المروية بحيث يغدو عملياً غير مرئي بالنسبة للقارئ. ويعد هذا التمييز بين هذين الشكلين السرديين مقبولاً بصفة عامة في نظرية السرد. وتستخدم الأزواج التالية من المصطلحات عادة: سرد "حقيقي" وسرد "مشهدي" (أوتولودفيج)، تقديم "بانورامي" و"مشهد" (لوبوك)، "سرد" و"عرض" (فريدمان)، "سرد إخباري" و"تقديم مشهدي" (شتانزل)(1). وفي الوقت الذي تكون فيه المفاهيم المقترحة بالنسبة للصيغة السردية لراوٍ مُشَخَّص غير ملتبسة نسبياً، تُدْمِج المصطلحات التي تعيّن التقديم المشهدي تقنيتين تظهران مترابطتين واللتين يجب برغم ذلك تمييزهما نظرياً. وأحد هذه المصطلحات، هو المشهد الممسرح الذي يتألّف من حوار خالص، وحوار مصحوب بإرشادات مسرحية موجزة، أو حوار مصحوب بتقرير سردي مكثف يتولاه الراوي. وتجلو قصة همنغواي القصيرة "القتلة" The Killers هذه السيرورة جيداً. أما التقنية الأخرى، فهي نقل الأحداث التخييلية من خلال وعي أحد الشخصيات في الرواية بدون تعليق من قبل الراوي. وأنا أسمّي هذه الشخصية "عاكس" لكي أميّزها عن الراوي بوصفه الفاعل الآخر للسرد، ويقوم ستيفن في رواية "صورة الفنان شاباً" A Portrait of the Artist as a Youngman لجويس بهذه الوظيفة. وبسبب هذا الالتباس، أحب أن أقدم تمييزاً آخر. إن السرد يمكن النظر إليه على اعتبار أن من ينهض بانجازه عاملان سرديان، الرواة (في دور مُشخَّص أو غير مشخص) والعاكسون، وهذان العاملان يضمان معاً العنصر المكوِّن الأول للمقام السردي، وهو صيغة السرد. وأعني بالصيغة، الكم الكلّي للمتغيرات الممكنة للأشكال السردية الموجودة بين القطبين، الراوي والعاكس: السرد بالمعنى الفعلي للوساطة، إذ يكون لدى القارئ الانطباع بأنه مواجه براوٍ مشخص في تقابله مع تقديم مباشر أو فوري.

وفي الوقت الذي يكون فيه العنصر المكوّن الأول، أي الصيغة mode، ناتج العلاقات العديدة والأثر المتبادل بين الراوي أوالعاكس والقارئ، يتأسّس العنصر المكوِّن الثاني على العلاقات بين الراوي

(1) See: OTTO LUDWIG, 'Formen der Erzählung, ' in his Epische studien: Gesammelte Schriften, ed. A. Stern (Leipzig, 1891), vol. 6, pp. 202-6; Percy Lubbock, The Craft of Fiction (New York, 1947), p.67; N. Friedman, 'Point of view in Fiction: The Development of a Critical Concept,' PMLA 70 (1955): 1161ff. Stanzel, Narrative situations in the Novel: Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses, Trans. James P. Pusac (Bloomington: Indiana University Press, 1971), p.22.

والشخصيات التخييلية. ومرّة أخرى، تتحدّد تعددية الإمكانيات بوضعين قطبيين. إما إن يوجد الراوي كشخصية ضمن العالم التخييلي للأحداث في الرواية، أو يوجد خارج هذا الواقع التخييلي. وتدفعني الإشارة إلى هذا المقام للحديث أيضاً، عن تطابق أو عدم تطابق عوالم وجود الراوي والشخصيات التخييلية. فإذا تواجد الراوي في العالم نفسه الذي توجد فيه الشخصيات، نكون أمام الراوي المتكلّم وفقاً للمصطلح التقليدي، وإذا كان يقع وجودياً خارج عالم الشخصيات، فإننا نكون بذلك أمام سرد الغائب بالمعنى التقليدي. إن مصطلحي سرد المتكلم وسرد الغائب، وهما مصطلحان يتمتّعان بقداسة القدم، تسبّبا في الكثير من الخلط، لأن الضمير، وهو معيار التميز بينهما، يشير في الحالة الأولى للراوي، وفي الأخيرة لشخصيةٍ في الحكى ليست هي الراوي. وفي سرد الغائب، في "توم جونز" Tom Jones على سبيل المثال أو "الجبل السحري" The Magic Mountain، يوجد أيضاً "أنا" ساردة. إن وقوع المتكلم أو الضمير في الحكي خارج الحوار، ليس هو الأمر الحاسم، إنّما بالأحرى، وضع الشخص المعيّن داخل أو خارج العالم التخييلي لشخصيات الرواية أو القصة. إن مصطلح "ضمير" سوف يحتفظ به برغم ذلك باعتباره الصفة المميزة لهذا العنصر التكويني الثاني بسبب إحكامه. ومن ثمَّ، فإن المحك الأساسي للعنصر التكويني الثاني برغم ذلك- وهذا أمر لا يمكن أن نبالغ في التأكيد عليه- ليس هو التواتر النسبي لظهور أحد الضميرين "أنا" أو "هو/ هي"، لكنه مسألة تطابق أو عدم تطابق مناطق الوجود التي ينتمي إليها كلّ من الراوي والشخصيات. الراوي في "ديفيد كوبرفيلد" راوٍ متكلّم لأنه يوجد في العالم نفسه الذي توجد فيه الشخصيات الأخرى في الرواية: ستيرفورث، وبيجوتي، وعائلة مردستون، وميكاوبر. أما الراوي في "توم جونز" فراوٍ غائب أو راوٍ مؤلف لأنه يوجد خارج العالم التخييلي الذي يوجد فيه توم جونز، وصوفيا وسترن، وبارتردج، والسيدة بيلا ستون. تطابق أو عدم تطابق عوالم الراوي والشخصيات، يعد شرطاً أساسياً لسيرورة الحكى وحافزه.

وفي الوقت الذي تُوَجّه فيه "الصيغة" mode انتباه القارئ بصفة أوّلية على علاقته بسيرورة السرد أو التقديم، يوجّه العنصر التكويني الثالث، "المنظور" perspective، انتباه القارئ إلى الطريقة التي يدرك بها الواقع التخييلي. وتعتمد طريقة إدراكه أساساً على ما إذا كانت وجهة النظر التي يُوجَّه السرد وفقا لها تتموقع في القصة، في البطل أو مركز الفعل، أو خارج القصة أو مركز فعلها، في راوٍ لا ينتمي لعالم الشخصيات، أو في راوٍ هو محض شخص مساند، وربّما راوٍ متكلم في دور الملاحظ أو المعاصر للبطل وبهذه الطريقة، يمكن التفريق بني منظور داخلي وآخر خارجي.

التعارض بين منظور داخلي وآخر خارجي يضم مظهراً إضافياً للوساطة السردية التي تختلف عن غيرها من العناصر المكوّنة، الضمير، والصيغة؛ هو، ذلك المظهر الذي يتعلّق تحديداً بتوجيه خيال القارئ ضمن الزمن، ولاسيما، فضاء الحكي، أو، بعبارة أخرى، هو ذلك المظهر المتعلّق بضوابط الترتيب الفضائي- الزمني في علاقته بمركز أو بؤرة الأحداث المروية. فإذا قدّمت القصة من الداخل، افتراضاً، فسوف يختلف موقع المنظور الخاص بالقارئ من ثم عنه في حالة ما إذا شوهدت الأحداث أو نقلت من الخارج. وبالتالي، هناك اختلافات في الطريقة التي تُعَامَل بها العلاقاتُ الفضائية للشخصيات والأشياء في الواقع المُمَثَّل (المنظورية perspectivism، واللامنظورية aperspectivism)،

وأيضاً في القيود التي توضع على معرفة وخبرة الراوي أو العاكس ("المعرفة الكلية"- "وجهة النظر لمقيدة")(1).

تعاملت نظرية السرد في الماضي مع القضايا الموصوفة عبر التعارض بين منظور داخلي وآخر خارجي بطرق شتى. وتنبَّأ إدوارد سبرانجر، وهو عالم نفسي، بهذا التعارض منذ أكثر من نصف قرن مضي عندما ميّز بين "منظور تقريري" reportorial perspective، و"منظور داخلي" inside view perspective(2). وفيما بعد، عدّ إروين ليبفريد "المنظور" العامل الأهم في تمييز النصوص السردية(3). ومن جهة أخرى، أصبح ما أدعوه منظوراً تابعاً لمكونات أخرى، خاصة تلك المكونات التي تتفق بشكل كبير مع مفاهيمي عن الصيغة والضمير، وذلك في عمل بويون، وتودوروف وجينيت(4). إن الأساس الثلاثي المقترح هنا، كمرتكز للمقامات السردية الثلاثة، أثبت صلاحيته في الممارسة، كما أنه تم البرهان عليه من خلال استخداماته في دراسات لا حصر لها حول النظرية السردية على مدى العشرين عاماً الماضية(5). وسوف يتم من ثم استبقاؤه على الرغم من حقيقة أن معظم التصنيفات السردية الحديثة تكون إما أحادية (هامبورغر) أو، وهذا هو الأغلب، ثنائية (بروكس ووارين، أندريج، دوليزل، جينيت)(6).

---

(1) See: N. FRIEDMAN, 'Point of View,' 1169-78.

(2) See: DUARD SPRANGER, ' Der psychologische Perspektivismus im Roman' rpt. in Volker Klotz (ed.), Zur Poetik des Romans (Darmstadt, 1965), pp. 217-38.

(3) See: ERWIN LEIBFRIED, Kritische Wissenschaft vom text: Manipulation, Reflexion, Transparente peotologie, 2nd edn (Stuttgart, 1972), p.244.

، المنظور person على أساس: الضمير narrative situations إن المقاربة الجديدة لتحديد المقامات السردية ، قد بينت، فيما أتمنى، أن مصطلح المقام السردي لا يعني فقط المنظور كما يوحي بذلك mode، والصيغة perspective ليبفريد Leibfried.

(4) See: JEAN POUILON, Temps et roman (paris, 1946), pp. 74-114; TODOROV, 'Les Catégories du Récit Littéraire , (Communications 8 (196): 125-59; GERARD GENETTE, Narrative Discourse (Ithaca, NY, 1980), pp. 185-98 ،

إذ يخضع المنظور والتبئير لجهة الصيغة.

(5) قائمة جزئية بهذه الأعمال موجودة في STANZEL, 'Zur Konstituierung der typischen Erzählsituationen,' in Zur Struktur des Romans, ed. BRUNE HILLEBRAND (Darmstadt, 1978), pp. 568ff.

(6) أنظر KäTE HAMBURGER , The Logic of Literature, trans. Marilynn J. Rose (Bloomington: Indiana University Press), 1973, pp.3ff. and 311ff,; JoHANNES ANDEREGG, Fiktion und kommunikation: Ein Geitrag Zur Theorie der Prosa (Göttingen, 1977), pp. 43ff,; ErWIN LEIBFRIED, Kritische Wissenschaft vom text: Manipulation, Reflixion, Transparente poetologie (Stuttgart, 1972), pp.244-5; CLEANTH BROOKS and ROBERT PENN WARREN, Understanding Fiction (New York, 1943), pp.659ff,; GENETTE, Narrative Dascourse, pp.30-2; LUBOMIR DOLEŽEL, The Typology of the Narrator: point of view in fiction, 'in to Honor Roman Jakobson (The Hague: Mouton, 1967), pp.541-52. ويطور دوليزل تصنيفه إلى حد أبعد في مقدمته لـ Narrative Modes in Czech Literature (Toronto, 1973).

لقد اقترحت دوريت كوهن استبعاد العنصر التكويني للمنظور من أي تصنيف، مشيرة إلى أنه يتفق أساساً في مضمونه مع العنصر التكويني للصيغة(1). وأنا لا أتفق معها لعدة أسباب، أحد هذه الأسباب هو أن هذا الاستبعاد يمكن أيضاً أن يقصي أحد المميزات المهمة جداً التي يتمتّع بها نظامي بالنسبة للنظم الثنائية أو الأحادية. وتكمن هذه الميزة فوق كل شيء في حقيقة أن الترتيب الثلاثي يظهر على نحو واضح جداً طابع النظام بوصفه مُتصَلاً من الأشكال، بينما الطابع الثنائي للنظامين الأحادي والزوجي يؤدي دائماً إلى تمييزاً أكثر حدة بمجابهة مجموعة شكلية بأخرى على نحو مباشر(2).

تشكّل المقامات السردية ثلاثية: "الصيغة" mode، و"الضمير" person، و"المنظور" perspective. ويسمح كل عنصر من هذه العناصر التكوينية بعدد هائل من التحققات التي يمكن أن تمثل امتداداً من الأشكال بين الامكانيتين القصويين. إذاً، فكل امتداد شكلي يتفق مع العناصر التكوينية الثلاثة، يمكن فهمه كتعارض ثنائي بين مفهومين متمايزين. إن التعارضات الثنائية الخاصة بالعناصر التكوينية الثلاثة وامتدادها الشكلي المتفق معها تكون كالتالي:

صيغة المتصل الشكلي		تعارض راوٍ -لا راو (عاكس)
ضمير المتصل الشكلي	:	تعارض تطابق -لا تطابق (لعوالم وجود الراوي والشخصيات).
منظور المتصل الشكلي:		تعارض منظور داخلي -منظور خارجي (المنظورية -اللامنظورية)

تتميز نظريتي في السرد المبنية على المقامات السردية عن نظريات [أُخر] قبل أي شيء في أنها تبرز نظاماً ثلاثياً يأخذ بعين الاعتبار كل العناصر التكوينية الثلاثة بنفس الطريقة. وفي كل مقام من المقامات السردية الثلاثة، يهيمن عنصر تكويني آخر أو قطب من أقطاب التعارض الثنائي مرتبط به، على العناصر التكوينية الأخرى وتعارضاتها.

مقام الراوي المؤلف	:	هيمنة المنظور الخارجي (لا منظور)
مقام سرد المتكلم	:	هيمنة تطابق هوية عوالم وجود الراوي والشخصيات
مقام سرد الفاعل	:	هيمنة صيغة العاكس

---

(1) أنظر COHN, 'The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's Theorie des Erzählens,' poetics today 2 (Winter 1981), 174ff. and 179-80.

(2) لاحظ كيف أن الأشكال في النظام الزوجي الذي اقترحه كوهن تتموضع في قطاعات أو رُبعيات مميزة بشكل واضح، بينما الأشكال الفردية في دائرتي التصنيفية ذات الأساس الثلاثي يمكن دائماً أن تتموضع في واحدة من الامتدادات التي تربط مقامين سرديين. أنظر COHN, 'Encirclement,' 163, Chart II, and 179, Figure 2.

فإذا رُتِّبت المقامات السردية على نحو نظامي في دائرة طبقاً للتوافقات الموجودة بينها بحيث تقطع محاور التعارض الخاصة بالمقامات السردية هذه الدائرة عند فواصل متساوية، فسوف يُظهر الرسم التخطيطي الناتج عن هذا بوضوح تناسقَ المقامات السردية وعلاقاتها بأقطاب محاور التعارض. ويظهر [الشكل2] هيمنة عنصر متعارض واحد ولكنه يوضح أيضاً اشتراك عناصر التعارض المتجاورة التي تمارس تأثيراً ثانوياً على المقام السردي. ومن ثم، يتم تمييز مقام سرد الفاعل بصفة أولية على سبيل المثال، عن طريق هيمنة شخصية عاكسة، وثانياً، بواسطة المنظور الداخلي من ناحية، وبواسطة لا هوية عوالم الوجود، أي، مرجعية ضمير الغائب (بالنسبة لشخصية العاكس)، من ناحية أخرى(1).



... وكما بيّنت بالفعل، فإن نقاط الاتفاق مع الأنماط الثلاثة النموذجية للمقامات السردية تتموقع عند قطب من أقطاب كل محور من المحاور الثلاثة (انظر الرسم التخطيطي للدائرة التصنيفية، [شكل 2].

---

(1) إن الاعتراضات الأساسية على تصنيفي يمكن تقسيمها إلى مجموعات ثلاث: الأولى تتطلب اختزالاً للعناصر التكوينية الثلاث إلى الثلث -/ تعارض ضمير المتكلم (هامبورجر)، الذي يخضع له التعارض متكلم / عاكس (لوكمان، ستافهورست). والمجموعة الأخرى تتطلب اختزال العناصر الثلاثة إلى التعارض: متكلم/ عاكس، الذي يخضع له التعارض: ضمير الغائب/ ضمير المتكلم (أندريج، هربرت كرافت وآخرين). ويبدو لي، مع الوضع في الاعتبار عدم اتساق اعتراضات واقتراحات التغيير، أن مقاربتي تظل تتمتع بميزة حقيقية هي أنها تجسد كل العناصر التكوينية الثلاثة دون أن تفترض لها نظاماً للرتبة. أنظر ALBRECHT STAFHORST, Die Subjeskt- Objekt- Struktur: Ein Beitrag zur Erzähltheorie (stuttgart, 1979), pp.17-22, and HERBERT KRAFT, Um Schiller betrogen (Pfullingen, 1978), pp.48-58.

وبالمقارنة مع أنظمة ثنائية بسيطة أو أنظمة أحادية بسيطة، فإن عدداً من المميزات تنتج عن الترتيب الثلاثي لنظام مثل هذا:

يتحدّد كل مقام سردي بثلاث عناصر تكوينية هي: الضمير person، المنظور perspective، والصيغة mode. يتقرر المفهوم؛ من ثم، على نحو أشمل وفقاً لنظرية نوعية، من أنماط نظام أحادي مبني على تعارض مفرد.

تسمح البنية الثلاثية للتصنيف بترتيب الأنماط في دائرة، ويكشف الشكل الدائري عن الطبيعة المغلقة أو شمولية النظام من جهة، وطابعه الجدلي بالأساس من جهة أخرى. تتضمن العناصر التكوينية الثانوية لكل مقام سردي التعليق suspension، وبهذا المعنى، حل التعارضات التي تحدد المقامين السرديين الآخرين. وفي مقام سرد المتكلم على سبيل المثال، يتم تعليق التضادات في الصيغة والمنظور بين مقامات سرد المؤلف، وسرد الفاعل.

يجعل ترتيب المقامات السردية في الرسم التخطيطي للدائرة التصنيفية من الممكن توضيح الشاهد النظامي لكل الأشكال والتحويلات المدركة للأنماط الرئيسة. وبهذا المعنى، يمكن اعتبار الدائرة التصنيفية مُتَّصِلاً شاملاً. هذا المتصل، يدمج العدد غير المحدود لمتغيرات الأنماط الرئيسة والتحويلات التي تقارب كلا النمطين المتجاورين.

ومن ثمَّ، فإن الدائرة التصنيفية تربط أنماطاً نموذجية أو ثوابت تاريخية- المقامات السردية الثلاثة- بأشكال تاريخية من السرد، يمكن وصفها باعتبارها تحويلاً للأنماط النموذجية.

وما بين الأنماط النموذجية للمقامات السردية بوصفها ثوابت تاريخية، والأشكال التاريخية للسرد، كما هو مسجل في تاريخ الرواية والقصة القصيرة، يوجد ارتباط إضافي كاشف جداً. ومن بين المقامات السردية الستة التي كان يمكن تأسيسها على المحاور الستة للتعارضات الثلاثة، فإن ثلاثة منها فقط هي التي تحققت بالفعل. وهذه الأنماط الثلاثة، هي تلك الأنماط التي طُوِّرت في الأغلب الأعم في تاريخ الرواية. هذه المقاربة مفيدة من حيث إن الغالبية العظمى من الأعمال يمكن تصنيفها بسهولة على أساس واحد من الأنماط الثلاثة للمقامات السردية. وبالتالي، يبقى فقط عدد قليل نسبياً من الروايات يتموقع بالقرب من الأوضاع غير المتحققة، والممكنة نظرياً برغم ذلك. ويمكن مراجعة هذا الحكم الذي يجيء في صالح أغلبية هذه الأشكال النموذجية التي تطوّرت تاريخياً في أي وقت، إذا تطلّب التطوّر المستقبلي للرواية ذلك.

يكشف الرسم التخطيطي للدائرة التصنيفية؛ إذاً، عن علاقة وثيقة بين نظام المقامات السردية وتاريخ الرواية والقصة القصيرة. وعلى سبيل المثال، إذا أدخلنا كل الروايات المسجّلة في تاريخ الرواية، في الأماكن المناسبة في الدائرة التصنيفية في ترتيب كرونولوجي، فسوف نجد أنه حتى وقت قصير بعد انقضاء القرن كانت أجزاء معينة من الدائرة التصنيفية "مستعمرة"، وبالتحديد، القطاعات التي

تتموقع فيها مقامات سرد المتكلّم ومقام سرد المؤلف. ولا يبدأ القطاع الممثّل لمقام سرد الفاعل من جهة أخرى في التحقق، إلا بعد انقضاء القرن، ببطء أولاً، ثم بسرعة أكبر بعد ذلك- بعد جويس. ولقد استمرت هذه النزعة، كما أشرت بالفعل، في التطوّر الأحدث الذي تمثّله أعمال بيكيت، وأعمال كتّاب الرواية الجديدة، والأميركيين، بارت، وبينشون، وفوينجوت، من بين آخرين. فإذا ما تم النظر إليه في ضوء هذا، فإن الرسم التخطيطي للدائرة التصنيفية، يشبه برنامجاً لبنية الرواية يتحقّق الآن تدريجياً، فيما يبدو، بواسطة تطورات تاريخية للرواية. وبدون الأداة المعرفية للتصنيف، ونظام العلاقات المتداخلة بين الأشكال السردية الفردية التي يكشف عنها التصنيف، لن يكون هذا التوافق بين النظام العام، والشكل التاريخي الخاص واضحاً بما يكفي.

وأخيراً، يعدّ مخطّط الدائرة التصنيفية أيضاً مقاربة لتعديل نظرية المعايير والانحراف. وبسبب تنظيم أشكال نقل إحدى القصص على الدائرة التصنيفية، يكون الإنحراف عن أحد الأنماط دائماً اقتراباً من نمط مقام سردي آخر. وتجلو العمليات التي قام بها جاك ديبوا ومعاونوه على معيار السرد تلك النقطة. وفيما يتصل بعمليات مثل الانتقاص detraction، والثبات immutation، والتحويل transmutation(1) وعناصر النقل السردي لقصّة من القصص، فإنها تعادل انتقال موضع أحد المحكيات على الدائرة التصنيفية بعيداً عن مقام سردي واحد وباتجاه مقام سردي آخر. إن نموذج الانحراف عن المعيار يتم استبداله بنموذج انحراف آخر، هو تحديداً، مفهوم متصل مغلق لأشكال مُوَلَّدة تحويلياً، لا يمكن أن يوجد فيها، إذا تحرينا الصرامة، معيارٌ وانحراف عن هذا المعيار، إنما فقط حركة متصلة من شكل إلى آخر في أي من الاتجاهين على طول الدائرة التصنيفية. وما يبدو انحرافاً طبقاً لنموذج المعيار، يصبح، على أساس نموذجي، خطوة متسقة تاريخياً في التحقيق الأبعد للإمكانيات البنيوية لهذا النوع.

(1) JACQUES DUBOIS et al., Rhétorique générale (paris, 1971), pp. 197ff.

11

الصوت

جيرار جينيت

يقدم جيرار جينيت في الفصل الخامس من كتابه "خطاب الحكاية" *Narrative Discourse*، تحت عنوان "الصوت" *Voice*، تحليلاً منهجياً لدور "المقتضى السردي" *the narrating instance* (من يروي) مقابل "المقتضى الكتابي" *the writing instance* (من يكتب)، والشخصيات (القائمين بالفعل). ويريد جينيت باستخدامه لكلمة "المقتضى" تفادي التداعيات التقليدية المرتبطة بالذاتية، وهي التداعيات التي تتصل بالمفاهيم التقليدية لـ"الراوي" و"المؤلف"، وللتأكيد على وظيفية أدوارهما، مثلما فعل غريماس عندما استخدم مصطلح "العامل" *actant* (بدلاً من "الشخصية") لكي يصف الدور الوظيفي لذوات الفعل، سواء كانت هذه الذوات بشرية أو العكس على مستوى الفابولا (المتن الحكائي) *fabula*. ويتضمّن الإسهام الذي قدّمه جينيت لمفهوم "المقتضى السردي" صياغة مفاهيم أساسية مثل "زمن السرد" *time of the narrating* (أي الوضعية الزمنية للسرد في علاقته بزمن القصة المروية)، وفكرة "مستويات السرد" *narrative levels* التي يتصوّرها حدوداً مجردة ومستغلقة تفصل بين عوالم الشخصيات والأحداث المروية، وبين "الراوي" و"المروي له"، و"المؤلف" و"القارئ". يتيح لنا الفصل النظري بين هذه المستويات تحليل الآثار التي يتم إنتاجها في الحكي عندما تنتهك الحدود، أو تلتبس (على الرغم من أن مخطط جينيت لا يقدّم تمايزاً كافياً بين مستويات السرد والمستويات السيميوطيقية الأخرى التي يمكن أن تتضمن بالمثل اختلافاً في الوضعية التخييلية). وأخيراً يهذّب جينيت بصدد تطويره لاعتراضات واين بوث في كتابه "بلاغة الرواية" *The Rhetoric of Fiction* المفاهيم التقليدية الخاصة بسرد ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، ويضيف إليها المفاهيم الأكثر وظيفية للحكي المتجانس الحكي *homodiegetic*، والحكي غير المتجانس الحكي *heterodiegetic* التي تأخذ في الاعتبار التمييز النظري بين الراوي الذي يشارك في الأحداث كشخصية، والراوي غير المشارك فيها.

ويُعَد "خطاب الحكاية" عملاً بذرياً يقدّم إطاراً منهجياً لما يدعوه جينيت "الأشكال الأدبية الثابتة" الموجودة أو المتخيلة في كل أنواع الحكي. ويقوم جينيت بتحليل زمن الحكي narrative tense، فيتطرّق إلى دراسة مظاهر زمنية مثل "الترتيب" order، و"الديمومة" (المدة) duration، و"التواتر" frequency. ويعدّ مصطلح التبئير focalization أحد المصطلحات الأساسية الأخرى التي قدّمها جينيت لأول مرة، وهو مصطلح يساعد على توضيح الفرق بين "المنظور" perspective (من يرى)، و"وجهة النظر" point of view (من يروي). وأخيراً يرفض جينيت في كتابه (1983) Narrative Discourse Revisited إعادة التأويل الذي قامت به ميك بال لمفهومه (راجع الفصل السادس). ومن قبيل التجديد أيضاً التوازي الذي أقامه جينيت بين "العرض" showing و"السرد" telling في المجالات المختلفة لـ"سرد الأقوال" و"سرد الأحداث". لقد كان الأثر الذي أحدثه ظهور الكتاب لأول مرة تحت عنوانDiscours du récit في مجلد جينيت (1972) Figures III، ضخماً، ويُعَدُّ نقطة تحول في السردية الفرنسية.

المقتضى السردي The Narrating Instance

إن عبارة "لقد اعتدت لزمن طويل أن آوي إلى الفراش مبكراً" على العكس من عبارة "يغلي الماء عند درجة مائة" أو عبارة "مجموع زوايا المثلث يساوي زاويتين قائمتين"، يمكن تأويلها فقط في علاقتها بالشخص الذي ينطقها، والمقام الذي تُروى فيه. وبالإمكان تحديدها فقط بالرجوع إلى هذا الشخص، ولا يكتمل الماضي التام لـ"الفعل" المنطوق إلا في علاقته بلحظة النطق... وحتى الحكي التاريخي من نوع "مات نابليون في جزيرة سانت هيلانة" يتضمّن، في ماضيه التام، أسبقية القصة على فعل سردها، ولست على يقين من أن الفعل المضارع في عبارة "يغلي الماء عند درجة مائة" (سرد تكراري متشابه) لا زمني كما يبدو. ومع ذلك، فإن أهمية أو ملاءمة هذه الاستتباعات متغيرةٌ بالأساس. ويمكن لهذه الخاصية أن تقلل أو تفرض تمييزات وتضادات لها على الأقل قيمة مؤثرة. وعندما أقرأ "جامبارا" Gambara أو "الرائعة المجهولة" Le Chef d'oeuvre inconnu، فإن اهتمامي ينصب على القصة، بينما أبدي اهتماماً أقل بمعرفة من يرويها، وأين ومتى يرويها. فإذا قرأت "فاسينوكاني"Facino Cane، فلن يكون بوسعي أن أهمل وجود الراوي في القصة التي يرويها.

هذا النوع من التأثير، هو ما سوف نعكف على دراسته تحت مقولة "الصوت" Voice: أي، كما يقول فندريس Vendryès "صيغة الفعل منظوراً إليه في علاقته بالذات". والذات هنا، ليست هي فقط الشخص الذي يقوم بالفعل أو يتأثّر به. إنّما أيضاً الشخص (الشخص نفسه أو غيره الذي ينقله، وعند اللزوم، كل أولئك الأشخاص الذين يشاركون، حتى ولو كانت هذه المشاركة على نحو سلبي، في ذلك النشاط السردي)... فمن جهة، حصر النقاد قضايا النطق السردي في قضايا "وجهة النظر"، ومن جهة أخرى طابقوا بين "المقتضى السردي"narrating instance و"المقتضى الكتابي" writing

instance بين الراوي والمؤلف، بين متلقي الحكي وقارئ العمل(1): وهو خلط ربّما يكون جائزاً في حالة السرد التاريخي أو السيرة الذاتية الحقيقية، لكنه لا يجوز عندما نكون بصدد سرد تخييلي، إذ يكون دور الراوي ذاته تخييلياً، حتى ولو اضطلع بهذا الدور المؤلف نفسه مباشرة وحيث يمكن أن يكون المقام السردي المفترض مختلفاً تماماً عن فعل الكتابة أو الإملاء الذي يشير إليه. إن الإشارات في "ترسترام شاندي" إلى مقام الكتابة تحيل على الفعل (التخييلي) لترسترام وليس الفعل (الواقعي) لستيرن. ولكن الراوي في "الأب غوريو" Père Goriot، على نحو أكثر دقة، وأكثر جذرية، ليس هو بلزاك، حتى ولو كان يعبر هنا وهناك عن آراء بلزاك نفسه، ذلك أن هذا الراوي- المؤلف هو شخصٌ "يعرف" فندق فوكيه، وصاحبته، ونزلاءه، في الوقت الذي لا يملك فيه بلزاك نفسه سوى أن يتخيل وجودهم. وبهذا المعنى لا يمكن أبداً بطبيعة الحال اختزال المقام السردي لوصفٍ تخييلي إلى مقامه الكتابي.

من ثم، فإن هذا المقتضى السردي هو الذي يتعيّن علينا النظر إليه، وفقاً للآثار التي خلفها- الآثار التي يفترض أن يكون قد خلفها- في الخطاب السردي الذي أنتجه. ولا يفوتنا القول بأن المقتضى لا يظل بالضرورة كما هو واحداً وثابتاً على مدار عمل سردي واحد. إن معظم أجزاء "مانون ليسكو" Manon Lescaut يرويها دي غريو، سوى أن بعض الصفحات تعود إلى الماركيز دي رننكور، وعلى العكس من ذلك، فإن معظم أجزاء الأوديسة يرويها هوميروس، سوى أن الذي يروي الكتب من 1X - 11X هو عوليس ذاته وليس هوميروس. ولقد عودتنا الرواية الباروكية، وألف ليلة وليلة، ولورد جيم على أوضاعٍ أكثر تعقيداً بكثير(2).

إن المقام السردي The Narrating Situation، شأنه شأن أي مقام آخر، هو كلٌ معقد لا يمكن للتحليل أو الوصف المجرد تمييزه، اللهم إلا بتمزيق نسيج محكم من الروابط بين فعل السرد، أبطاله، تحديداته الزمكانية، وعلاقته بمقامات سردية أخرى متضمنة في الحكي نفسه، إلخ... ولذا، سوف ندرس على التوالي عناصر التحديد التي تؤدي وظائفها الفعلية في وقت واحد، وسوف نربط هذه العناصر في الغالب بمقولات "زمن السرد" time of narrating، "مستوى السرد" narrative level

---

(1) For example, Todorov, 'Les Catégories du Récit Littéraire,' Communications 8 (1966):146- 7.

(2) بخصوص "ألف ليلة وليلة" انظر Todorov, 'Narrative-Men,' in The Poetics of prose, trans. Richard Howard (Ithaca, Ny: Cornell Unversity press; Oxford: Blackwell, 1977). إن سجل التضمين الذي تضمه حكاية "الحقيبة الدامية" كالتالي:

شهرزاد تحكي أن
جعفر يحكي أن
الخياط يحكي أن
الحلاق يحكي أن
أخوه (وله ستة أخوة) يحكي أن

والقصة الأخيرة قصة من الدرجة الخامسة (p.71)، ولكن مصطلح "التضمين" embedding لا يصف بدقة حقيقة أن كل قصة من هذه القصص تنتمي إلى درجة أعلى من الدرجة التي تسبقها، طالما أن راويها شخصية في القصة التي تسبقها لأن القصص يمكن أيضاً أن تُضَمَّن على نفس المستوى، ببساطة، بواسطة الاستطراد دون أي انتقال في المقام السردي: أنظر الاستطرادات الاعتراضية لجاك في "جاك القدري" Fataliste.

والضمير أو "الشخص" (الضمير) person (أي العلاقات بين الراوي بالإضافة إلى، عند الاقتضاء، المروي له الخاص به أو بهم، أو المروي لهم(1). والقصة التي يرويها.

زمن السرد The Narrating Level

عبر لا تماثل تفلت منا أسبابه العميقة، لكنه يندرج في البنى العقلية للغة (أو على أقل تقدير، في بنى "اللغات الرئيسة لحضارة "الثقافة الغربية")، يمكنني أن أروي قصة بسهولة من دون أن أحدّد المكان الذي تقع فيه أحداثها، بغض النظر عما إذا كان هذا المكان أكثر أو أقرب مسافة من المكان الذي أرويها منه؛ ومع ذلك، فإن من المستحيل تقريباً بالنسبة لي ألّا أعيّن موقع القصة في الزمن بالنسبة لفعل سردي، طالما كان من المتعين عليَّ بالضرورة أن أسرد القصة في أزمنة الحاضر أو الماضي أو المستقبل(2). وربّما كان هذا هو السبب في أن التحديدات الزمنية للمقتضى السردي تكون أكثر أهمية على نحو واضح من تحديداته المكانية. وباستثناء سرود الدرجة الثانية، التي يُشار إلى أطرها عموماً عبر السياق الحكائي (عوليس مع الفياسيين، صاحبة الفندق في فندقها في "جاك القدري")، فإن مكان السرد نادراً ما يجري تحديده، ولا يكون أبداً- تقريباً- ذا صلة.

إن التحديد الزمني الأساسي للمقتضى السردي هو، كما يتضح، موقعه بالنسبة للقصة. ومن البديهي أن السرد يمكن أن يكون تالياً فقط لما يسرده، سوى أن هذه البديهية قد تم تكذيبها لعدة قرون نظراً لوجود السرد "التنبّؤي"(3) في أشكاله المختلفة (تنبؤي، رؤيوي، وحيي، تنجيمي، مستطلع بالكف، ومتنبئ بالورق، ومستجير بالأحلام، إلخ) الذي فقد أصله في دياجير الزمن. ولقد كُذِّبت أيضاً على الأقل منذ "أشجار الغار المقطوعة"Les Lauriers sont coupés عبر استخدام الزمن الحاضر في الحكي. وعلينا أن نفكّر أبعد من ذلك في أن السرد في زمن الماضي يمكن أن يتشظّى إلى حدٍّ ما ويندرج بين اللحظات العديدة للقصة. وهو من هذه الناحية يشبه إلى حدٍّ كبير تعليقاً حيّاً يذاع مباشرة على الهواء(4)- ممارسةٌ شائعة في المراسلات واليوميات الخاصة-، ومن ثم في "الرواية الرسائلية" أو في

---

(1) هذا ما سوف أدعوه متلقي الحكى المصاغ وفقاً للتضاد: مرسل/متلقي الذي اقترحه إ.ج. غريماس Sémantique structurale (paris, 1966), p.177.

(2) إن بعض استعمالات صيغة الزمن الحاضر توحي بعدم التحديد الزمني (وليس التواقت بين القصة وسردها).ولكن هذه الصيغة تبدو، وهذا هو الأمر الغريب، مخصصه لأشكال محددة جداً من الحكى (النكتة، اللغز، قضية أو تجربة علمية، ملخص الحبكة)، لم يستثمرها الأدب على نطاق واسع، كما تختلف أيضاً حالة "الحاضر السردي" الذي يستخدم صيغة الماضي.

(3) لقد استعرت مصطلح "تنبؤي" predictive من Grammaire du Décaméron (The Hague, 1969),p. 48 للدلالة على أي نوع من أنواع الحكي يسبق فيه السرد قصته.

(4) إن النقل الإذاعي والتليفزيوني هو أكثر الأشكال الحية الكاملة لهذا النوع من الحكي، حيث يتبع السرد الفعل على نحو لصيق بحيث يمكن اعتباره متزامناً من ناحية عملية مع القصة، الأمر الذي يستتبع استعمال صيغة الزمن الحاضر. ونعثر على استعمال أدبي غريب للحكي المتزامن في الفصل 29 من رواية "إيفانهو" Ivanhoe، حيث تخبر ربيكا "إيفانهو" الجريح بكل شيء عن المعركة التي تجري وقائعها أسفل القلعة، معركة تتابع تفاصيلها من النافذة.

الحكي الذي يتّخذ شكل اليوميات ("مرتفات وذرنج" Wuthering Heights، و"يوميات خوري في الأرياف"Journal d'un curé de compagne). ولذا، يكون من الضروري، من وجهة نظر الموقع الزمني وحده، أن نميّز أنماطاً أربعة من السرد: السرد اللاحق anterior (الموقع الكلاسيكي لحكي الزمن الماضي، وهو أكثر هذه الأنماط تواتراً من غير شك)، والسرد السابق posterior (الحكي التنبّؤي)، ويكون عموماً في زمن المستقبل، الذي لا يحوّل شيئاً من دون إنجازه في زمن الحاضر، مثل حلم جوكابل في قصيدة "موسى النجي" Moyse Sauvé، والسرد المتزامن simultaneous (السرد في الحاضر المعاصر للفعل)، والسرد المقحم intercalated (بين لحظات الفعل).

ويعدّ النمط الأخير أكثر هذه الأنماط تعقيداً، إذ إنه يضم سرداً ذا مقتضيات عدة، وحيث يمكن للقصة والسرد أن يشتبكا بطريقة سيكون للأخير فيها أثر على الأول. وهذا هو ما يحدث على وجه الخصوص في الرواية الرسائلية التي تضم بضعة متراسلين، حيث، تكون الرسالة، كما نعرف، وفي ذات الوقت وسيطاً للحكي وعنصراً من عناصر الحبكة. وهذا النمط من أنماط السرد يمكن أيضاً أن يكون، الأكثر دقة، والأكثر استعصاءً على التحليل، كما يحدث مثلاً عندما ينحل شكل اليوميات بحيث يؤدي إلى نوع من المونولوج بعد فوات الأوان ذي موقع زمني غير محدد، بل وغير متماسك. لم يفت القراء المنتبهون لرواية "الغريب" مثل هذه التقلّبات، التي تُعد واحدة من المغامرات؛ ربما غير المقصودة، المتعلّقة بهذا النوع من السرد. وأخيراً، يُحْدِث قُرْبُ القصة الشديد من السرد هنا، وفي الأغلب الأعم، أثراً دقيقاً من التخييل (يمكنني أن أدعوه كذلك) بين الإزاحة الزمنية الطفيفة لسرد الأحداث ("هذا ما حدث لي اليوم") والتواقت الكامل في نقل الأفكار والمشاعر لـ"هذا هو رأيي فيما حدث هذا المساء"). إن اليوميات والبوح الرسائلي يجمعان على الدوام ما تسميه لغة الإذاعة النقل المباشر والنقل المؤجل، والمونولوج شبه الداخلي والنقل الذي يعقب الحدث. وهنا، يكون الراوي ما يزال في وقت واحد هو البطل وشخص آخر بالفعل. إن أحداث اليوم تقع فعلاً في الماضي، و"وجهة النظر" يمكن أن تكون قد خضعت للتعديل منذ ذلك الوقت. إن مشاعر المساء أو اليوم التالي تنتمي بكاملها إلى الحاضر، وهنا يكون تبئير الراوي هو في ذات الوقت، تبئير البطل. ونحن نعرف كيف استغلت رواية القرن الثامن عشر، بدءاً بـ"باميلا" Pamela إلى "أوبرمان" Oberman هذا المقام السردي المناسب لأدق الطباقات وأكثرها "إزعاجاً": مقام أدنى مسافة زمنية.

أما النمط الثالث (السرد المتزامن) فهو في المقابل، أبسط هذه الأنماط من ناحية المبدأ، إذ يمحو التزامن المحض للقصة والسرد أي تدخل أو لعب زمني. ويجب أن نلاحظ، مع ذلك، أن خلط المقتضيات يمكن أن يعمل وظيفياً هنا في اتجاهين مختلفين، طبقاً لما إذا كان التأكيد يقع على القصة أو خطاب الحكي. إن الحاضر السلوكي النمط الذي يركز على اللحظة بشكل صارم يبدو وكأنه ذروة الموضوعية، من حيث إن آخر آثار التلفظ التي ما تزال ماثلة في أسلوب الحكي عند همنغواي (سمة المسافة الزمنية بين القصة والسرد التي ينطوي عليها زمن الماضي لا محالة) تختفي الآن في شفافية كاملة للسرد، الذي يتلاشى أخيراً لصالح القصة. تلك هي الكيفية التي استقبلت بها عموماً الأعمال التي

يضمها عنوان "الرواية الفرنسية الجديدة"، لاسيما الروايات المبكرة لآلان روب-غرييه(1)- "الأدب الموضوعي"، "مدرسة النظرة"- وتعبّر هذه التحديدات بشكل جيد عن الإحساس بالتعدي التام الذي يعززه استخدام معمم للزمن الحاضر. ولكن على العكس من هذا، إذا وقع التشديد على السرد ذاته كما في محكيات "المونولوج الداخلي"، فإن التزامن يعمل في صالح الخطاب، وعندئذ، سوف يبدو الفعل المختزل في حالة ذريعة فقط، ويمحي في نهاية المطاف. لقد كان هذا الأمر ملحوظاً بالفعل عند دو غاردان، وأصبح أكثر تواتراً عند بيكيت وكلود سيمون وروجيه لابورت. وهكذا، يبدو وكأن استخدام الزمن الحاضر، الذي يجمع المقتضيات معاً، يمتلك أثر الإخلال بتوازنها، والسماح لكلية الحكي أن تميل، تبعاً لأبسط انتقال للتشديد، إما إلى جانب القصة أو إلى جانب السرد، أي، الخطاب. وربما توضح السهولة التي انتقلت بها الرواية الفرنسية في السنوات الأخيرة من أحد الأطراف إلى نقيضه هذه الازدواجية والمعكوسية.

والنمط الثاني من أنماط السرد (السرد السابق) لم يلقِ حتى الآن ما يستحق من البحث الأدبي، وذلك على العكس من الأنماط الأخرى. وحتى روايات الاستشراف من ويلز إلى برادبري، التي تنتمي مع ذلك كليةً للجنس التنبؤي، كانت غالباً ما تؤخّر تاريخ مقتضياتها السردية، لكي تجعلها تالية ضمنياً على قصصها (الأمر الذي يوضّح في الحقيقة استقلال هذا المقتضى الخيالي في علاقته بلحظة الكتابة الفعلية). يكاد السرد التنبؤي لا يظهر أبداً في المتن الأدبي عدا في المستوى الثاني. السمات المشتركة لهذه السرود الثانية هي أنها بطبيعة الحال تنبّؤية في علاقتها بالمقتضى السردي المباشر (هارون، حلم جوكابل) وليس في علاقتها بالمقتضى النهائي (المؤلف الضمني لـ"موسى النجي" Moyse sauvé الذي يتماهى صراحة مع سانت أمانSaint Amant): إنها نماذج واضحة للتنبؤ بعد وقوع الحدث.

والسرد اللاحق (النمط الأول) هو النمط المهيمن على الغالبية العظمى من المحكيات التي أنتجت حتى اليوم. إن استخدام الزمن الماضي كافٍ لجعل السرد لاحقاً برغم عدم الإشارة إلى المسافة الزمنية التي تفصل لحظة السرد عن لحظة القصة، وتظهر هذه المسافة غير محددة عموماً في سرد "الغائب" الكلاسيكي، ويكون السؤال غير ذي صلة، ما دامت صيغة الماضي تسمى ماضياً سرمدياً: يمكن للقصة أن تكون مؤرّخة، كما يحدث غالباً عند بلزاك، من دون أن يكون السرد كذلك. ويحدث أحياناً، برغم ذلك، أن تُكشف المعاصرة النسبية لزمن القصة وزمن السرد عن طريق استخدام الزمن الحاضر، إما في البداية، كما في "توم جونز" أو "الأب غوريو"، أو في النهاية كما في "أوجيني جرانديه" أو "مدام بوفاري". وتلعب آثار الالتقاء النهائي هذه (وهي الأكثر إدهاشاً بالنسبة للنمطين) على حقيقة أن الطول الفعلي للقصة يقلل تدريجياً المسافة التي تفصلها عن لحظة السرد. سوى أن قوة هذه الالتقاءات الأخيرة، تسفر عن الانكشاف غير المتوقع لتناظر زمني (الذي، لكونه زمنياً، يكون حكائياً إلى حدٍ ما) بين القصة وراويها، تناظرٍ كان خفياً حتى الآن (أو، في حالة "مدام بوفاري" مهملاً لأمدٍ طويل). وعلى الجانب الآخر، يكون هذا التناظر واضحاً في سرد "المتكلم" منذ البداية، إذ يُقدَّم الراوي على الفور كشخصية

(1) كتبت جميعها بصيغة الحاضر عدا Le Voyer [المتلصص] التي يعد نظامها الزمني كما نعرف أكثر تعقيداً.

في القصة، وحيث يكون الالتقاء الأخير هو القاعدة(1). اتساقاً مع صيغة يمكن أن تقدم لنا الفقرة الأخيرة من رواية "روبنسون كروزو" أنموذجاً لها:

"والآن، وقد قررت ألّا أزعج نفسي مرة أخرى، فإنني استعد لرحلة أطول من كل هذه الرحلات، وبعد أن عشت اثنين وسبعين عاماً، وهي حياة بالغة التنوّع، وتعلمت ما يكفي لكي أعرف قيمة الاعتزال ونعمة أن أنهي أيامي في سلام"(2).

ولا يوجد هنا أي أثر درامي اللهم إلا إذا كان يتعيّن على الوضع النهائي أن يكون هو نفسه حلاً عنيفاً كما هو الحال في "عفو مزدوج" Double Indemnity التي يكتب فيها البطل السطر الأخير من سرده الاعترافي قبل أن ينزلق مع شريكته في محيط تنتظره فيه سمكة من أسماك القرش:

"لم أسمع صوت باب القمرة وهو ينفتح، ولكنها كانت بجانبي الآن أثناء انهماكي في الكتابة. إن باستطاعتي الإحساس بها / القمر"(3).

ولكي تلحق القصة بالسرد على هذا النحو، تعيّن على ديمومة الأخير ألّا تتجاوز ديمومة الأول بالطبع. خذ هذا المثال الفكاهي من "ترسترام شاندي": في عام كامل من الكتابة، نجح في سرد اليوم الأول فقط من حياته، ولاحظ أنه ترك خلفه 364 يوماً، الأمر الذي جعله من ثم يعود إلى الوراء عوضاً عن التقدم إلى الأمام، وبأنه، وقد عاش 364 مرّة أسرع مما كتب، فإن محصلة ذلك، أنه كلما كتب، كلما بقيت هناك أشياء تستوجب الكتابة، وهذا يعني باختصار، أن ملاحقته تعد لوناً من العبث(4). منطق معقول لا يمكن أن تكون مقدماته عبثاً أبداً. إن السرد يستغرق زمناً (إن حياة شهر زاد تتعلق بهذا الخيط وحده). وعندما يُقْدِم الروائي على مسحه سرد شفاهيٍ في الدرجة الثانية، فإنه نادراً ما يضع ذلك في اعتباره... لقد احتاج فلوبير إلى خمس سنوات تقريباً لكي يكتب "مدام بوفاري". ومع ذلك، وهو أمرٌ غريب حقاً، يتم النظر إلى السرد التخييلي لهذه القصة، كما هو الحال تقريباً في كل روايات العالم عدا "ترسترام شاندي" بوصفه لا ينطوي على أية ديمومة، أو، على نحو أدق، يحدث كل شيء كما لو أن قضية الديمومة غير ذي صلة. إن إحدى حيل السرد الأدبي، رّبما الأكثر قوة لأنها تمر من دون أن يفطن إليها أحد، إذا جاز التعبير، هي أن السرد يضم فعلاً لحظياً، بدون بعد زمني. إنه يؤرَّخ أحياناً، ولكنه لا يقاس مطلقاً... وخلافاً للسرد المتزامن أو المقحم الذي يوجد عبر ديمومته والعلاقات بين هذه الديمومة وديمومة القصة، يوجد السرد اللاحق عبر هذه المفارقة: إنه يمتلك في وقت واحد

---

(1) يبدو أن رواية البيكارسك الأسبانية تشكِّل استثناءً ملحوظاً لهذه القاعدة. إن رواية Lazarillo التي تنتهي بصيغة تشويقية ("كان وقت ازدهاري، وكنت في قمة سعدي") وكذلك الحال في Guzman وBuscon ولكنها تعِدُ باستمرارية ونهاية لن تأتي.

(2) Robinson Crusoe (Oxford:Blackwell , 1928), III, 220.

(3) JAMES M. CAIN, Double Indemnity, in Cain X3 (New York: Knopf, 1969), p.465.

(4) LAURENCE STERNE, Tristram Shandy, IV, Chap. 13.

موقعاً زمنياً (بالنسبة لقصة الماضي) وجوهراً لا زمنياً (من حيث إنه لا يمتلك أية ديمومة بالمعنى الضيق للكلمة)(1).

ويتطابق المقتضى السردي لـ"البحث عن الزمن المفقود" بطبيعة الحال مع هذا النمط الأخير. إننا نعلم أن بروست أنفق أكثر من عشرة سنوات في كتابة هذه الرواية، إلا أن فعل السرد لمارسيل لا يحمل أية علامة للديمومة، أو للتقسيم: إنه لحظيٌ. إن حاضر الراوي، الذي نجده في كل صفحة تقريباً مختلطاً بأشكال الماضي المختلفة للراوي، هو لحظة واحدة لا تالي لها.

مستويات السرد Narrative Levels

عندما يبلغ دي جريو نهاية سرده، يقرّر بأنه قد أبحر بالفعل من نيو أورليانز إلى هافر- دي- جراس، ثم من هافر إلى كاليه للقاء أخيه الذي ينتظره على بعد بضعة أميال. إن المسافة الزمنية (والمكانية) التي كانت تفصل الحدث المروي عن فعل السرد حتى تلك اللحظة، تصبح أقصر بالتدريج حتى تختزل في النهاية إلى نقطة الصفر. لقد بلغ الحكي الـ"هنا" و"الآن". لقد لحقت القصة بالسرد. ومع ذلك، ما تزال توجد مسافة بين الأحداث الأخيرة المتعلقة بغراميات الفارس والحجرة الموجودة بفندق "الأسد الذهبي" بنزلائه، بما فيهم الفارس نفسه ومضيفوه، إذ يقوم برواية هذه الأحداث بعد العشاء للماركيز دي رينكور: إن المسافة بين هذه الأحداث والفندق لا تقع في الزمن ولا في المكان، إنّما تقع بالأحرى في الاختلاف بين العلاقات التي تقيمها الأحداث والفندق عند هذه النقطة مع حكي دي جريو. وسوف نميز تلك العلاقات بكيفية تقريبية وغير مناسبة بطبيعة الحال بالقول بأن إحدى غراميات الفارس تقع بالداخل (ونعنى داخل الحكي) بينما يقع الفندق بنزلائه في الخارج. إن ما يفصلهم ليس مسافة بقدر ما هي عتبة يقوم السرد ذاته بتمثيلها، إنه فرق في المستوى. إن فندق "الأسد الذهبي"، والماركيز، والفارس الذي ينهض بوظيفة الراوي هم بالنسبة لنا داخل حكيٍ معين، ليس حكي دي جريو، إنّما حكي الماركيز، "مذكرات رجل وجيه memoires d'un home de qualité"، بينما تكون العودة من لويزيانا، والرحلة من هافر إلى كاليه، والفارس الذي ينهض بوظيفة الراوي داخل حكي آخر، هو حكي دي جريو، وهو الحكي المتضمن في الحكي الأول، ليس فقط بمعنى أن الحكي الأول يؤطّره ببداية ونهاية، ولكن أيضاً بمعنى أن راوي الحكي الثاني هو بالفعل شخصية في الحكي الأول، وبأن فعل السرد الذي ينتج الحكي الثاني يمثّل حدثاً مروياً في الحكي الأول.

وسوف نُعرّف هذا الاختلاف في المستوى بالقول إن أي حدث يرويه الحكي يكون على مستوى حكائي أعلى مباشرة من المستوى الذي يوجد فيه فعل السرد الذي ينتج هذا الحكي. كتابة الماركيز دي

(1) الإشارات الزمنية من نوع "لقد قلنا بالفعل " و"سوف نرى لاحقاً"، إلخ، لا تشير في الحقيقة لزمنية السرد، وإنما إلى فضاء النص وإلى زمنية القراءة.

رينكور لمذكراته التخييلية هو فعل (أدبي) يقع على مستوى أول، سوف ندعوه "خارج حكائي" extradiegetic؛ بينما تكون الأحداث التي تروى في هذه "المذكرات" (بما فيها فعل السرد الخاص بـ دي جريو) داخل هذا الحكي الأول، ومن ثم سوف نصفها بحكائية diegetic أو داخل الحكي intradiegetic، وسوف ندعو الأحداث التي تروى ضمن حكي دي جريو، وهو حكي من الدرجة الثانية ميتا حكائية meadiegetic(1). وهكذا، يكون الماركيز دي رينكور كمؤلف لـ"المذكرات" خارج حكائي: فعلى الرغم من كونه تخييلياً، فإنه يخاطب الجمهور الحقيقي، بالضبط كما يفعل روسو أو ميشيليه، ويكون الماركيز نفسه كبطل للمذكرات حكائياً، أو داخل حكائي، وكذلك أيضاً دي جريو الراوي في فندق "الأسد الذهبي"، وأيضاً مانون الذي لاحظه المركيز في اللقاء الأول في "باسي". إلا أن دي جريو، بطل حكيه الخاص، ومانون البطلة، وأخاه، والشخصيات الثانوية يكونون ميتاحكائيين. إن هذه المصطلحات (ميتاحكائي، إلخ) تعينُ، ليس الشخصيات، وإنما المواقف النسبية والوظائف(2).

ومن ثم يكون المقتضى السردي لحكي أوّل خارج حكائي بطبيعة الحال مثلما يكون المقتضى السردي لحكيٍ ثانٍ (ميتا حكائي)، حكائياً بطبعه، إلخ. دعنا نؤكد حقيقة أن الطبيعة التخييلية الممكنة للمقتضى الأول لا تعدل هذه الحالة أكثر مما تفعل الطبيعة "الحقيقة" الممكنة للمقتضى اللاحق: إن الماركيز دي رينكور ليس "شخصية" في حكي يضطلع به الأب بريفو، إنه المؤلف التخييلي للمذكرات، التي قام بكتابتها مؤلف حقيقي اسمه بريفو، بالضبط مثلما يكون روبنسون كروزو هو المؤلف التخييلي للرواية التي تحمل اسم مؤلفها ديفو وبالتالي، فكل منهما (الماركيز وكروزو) يصبح شخصية في حكيه الخاص. ولا يدخل أي من بريفو أو ديفو حيز بحثنا، الذي، دعنا نُذَكِّر مرة أخرى، يتعلق بالمقتضى السردي وليس بالمقتضى الأدبي. إن ماركيز دي رينكور وكروزو راويان مؤلفان، وبهذه الصفة، فإنهما يكونان على مستوى الحكي نفسه الذي ينتمي إليه جمهورهما، أي، مثلي ومثلك. وليس هذا هو حال دي جريو الذي لا يخاطبنا على الإطلاق، وإنما فقط يخاطب الماركيز، وبالعكس، إذا كان هذا الماركيز التخييلي قد التقى شخصاً حقيقياً في كاليه (فلنقل ستيرن في إحدى الرحلات)، فإن هذا

---

(1) لقد اقترحت هذه المصطلحات بالفعل في مجلدي Figures, III (paris:Seuil , 1969), p.202. إن البادئة meta توحي هنا بالطبع كما في مصطلح metalanguage بالانتقال إلى الدرجة الثانية. إن مصطلح "الميتاحكي" metanarrative يعني حكياً داخل الحكي، ومصطلح "ميتاحكائي" metadiegetic يعني عالم الحكي الثاني باعتبار أن diegesis (تبعاً لاستعمال واسع الانتشار الآن) تشير إلى عالم الحكي الأول. ويتعيّن الإقرار مع ذلك بأن هذا المصطلح يؤدي عمله بطريقة معاكسة لنموذجه في المنطق واللسانيات: إن الـmeta language [اللغة الشارحة] لغةٌ نتحدّث فيها عن لغةٍ أخرى، ومن ثم يكون الـmetanarraative حكياً أول نروي فيه حكياً ثانياً. ولكن بدا لي أن من الأفضل الاحتفاظ بالتحديد الأبسط والأكثر شيوعاً للدرجة الأولى، وبالتالي نعكس اتجاه التشابك. وسوف تكون الدرجة الثالثة الأخيرة بطبيعة الحال ميتاحكي metanarrative (حكياً تالياً) مع ميتاحكائي metadiegesis (المادة الحكائية التالية أو العالم الحكائي التالي)، الخ.

(2) وفضلاً عن ذلك، يمكن للشخصية نفسها أن تضطلع بوظيفتين سرديتين متطابقتين (توازي) على مستويات مختلفة: إن الراوي من الدرجة الأولى (خارج الحكي) extradiegetic narrator نفسه في قصة ساراسين، مثلاً، يصبح راوياً من الدرجة الثانية (داخل الحكي)intradiegetic narrator عندما يخبر رفيقه قصة زامبنيلا. ومن ثم، يخبرنا بأنه يروي هذه القصة- قصة ليس هو بطلها: وهذا الموقف هو الموقف العكسي تماماً للموقف الأكثر شيوعاً لمانون Manon، حيث يصبح الراوي الأول على المستوى الثاني، مستمعاً لشخصيةٍ أخرى يروي قصته الخاصة. إن وضعية الراوي المزدوج double narrator توجد فقط، فيما أعلم، في ساراسين.

الشخص سوف يكون برغم ذلك حكائياً، حتى ولو كان حقيقياً، مثل شخصية ريشيليو عند دوماس، أو نابليون عند بلزاك، أو الأميرة ماتيلدا عند بروست، ومجمل القول، إننا لن نخلط مستوى خارج الحكى بالوجود التاريخي الحقيقي، ولا بالمستوى الحكائي (أو حتى الميتاحكائي بالمتخيل).

ولكن ليس كل سرد خارج حكائي يُتَّخذ بالضرورة كعمل أدبي ويكون بطله راوٍ مؤلف في وضع يخاطب فيه، شانه شأن الماركيز دي رينكور، جمهوراً يتصف بهذه الصفة(1). إن الرواية التي تكون على شكل يوميات (مثل رواية "يوميات خوري في الأرياف" أو رواية "السيمفونية الرعوية") لا تستهدف من ناحية المبدأ أي جهود أو أي قارئ، وينطبق الوضع نفسه على رواية تراسلية، سواء تضمنت كاتباً لرسالة واحدة (مثل "باميلا"، "آلام فرتر" أو "أوبرمان")، التي توصف غالباً كيوميات تتنكر في شكل مراسلات)(2) أو بضعة كتاب رسائليين (مثل "هلواز الجديدة" أو "العلاقات الخطرة"). إن برنانوس، وجيد، ورتشاردسون، وغوته، وسينانكور، وروسو، ولاكلوا يقدمون أنفسهم هنا بوصفهم مجرد "محررين"، ولكن المؤلفين التخييليين لهذه اليوميات أو "الرسائل التي جمعها ونشرها..."- تمييزاً لهم عن رينكور أو كروزو أو جيل بلاس- لا ينظرون لأنفسهم بطبيعة الحال ك"مؤلفين" أضف إلى ذلك، أن السرد خارج الحكي (الخارج حكائي) "لا يتم تناوله بالضرورة بوصفه مجرد سردٍ مكتوب: لا أحد يستطيع أن يدّعي أن مرسو أو اللا مسمى "كتب النصوص التي نقرؤها بوصفها مونولوجاتهم الداخلية"، ومن المسلم به أن نص "أشجار الغار المقطوعة" لا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير "تيار وعي"- ليس مكتوباً، ولا حتى منطوقاً- يلتقطه ويسجّله خفية دوغاردان. إن طبيعة الكلام المباشر هي أنه يقصي أي تحديد شكلي للمقتضى السردي الذي يشكِّله.

وبالعكس، إن أي سرد خارج الحكي (خارج حكائي) لا ينتج بالضرورة مثلما هو الحال مع سرد دي جريو، حكياً شفاهياً. إنه يتألّف من نصٍّ مكتوب مثل المذكرة التي كتبها أدولف، وهي مذكرة بلا معلق، أو حتى نص أدبي تخييلي، عمل داخل عمل، مثل "قصة" الوقح الغريب التي اكتشفها الخوري في رواية دون كيشوت في إحدى الحقائب... ولكن الحكي الثاني يمكن ألا يكون شفاهياً أو مكتوباً، ويمكن أن يقدّم نفسه صراحة أو العكس، كحكي داخلي (مثلاً، حلم جوكابل في "موسى النجي") أو (على نحو أكثر تردّداً وأقل خرقاً للطبيعة) كنوع من التذكّر الذي تقوم به الشخصية (في حلم أو غيره)... وأخيراً، إن الحكي الثاني يمكن تناوله كتمثيل غير لفظي (بصري في الأغلب الأعم)، نوع من الوثيقة الأيقونية، يحوّلها الراوي إلى حكي عبر القيام بوصفها بنفسه (اللوحة الممثلة لهجر أريان في قصيدة "عُرس بليوس وثيتيس" The Nupital Song of Peleus and Thetis، أو مُطَّرزة. الطوفان في "موسى النجي") أو، وهو الأمر الأكثر ندرة، ينيب عنه أحد الشخصيات في وصفها (مثل لوحة حياة يوسف التي يقوم بالتعليق عليها عمران، أيضاً في قصيدة "موسى النجي").

---

(1) انظر 'Notes by the Author' (ملاحظات المؤلف) في صدر Manon Lescant (مانون ليسكو).

(2) يظل هناك اختلاف نقدره بين هذه "المونودات التراسلية" كما يسميها روسو، واليوميات الشخصية، ويكمن الاختلاف في وجود المتلقي receiver حتى ولو كان صامتا وآثاره في النص.

السّرد الميَتاحَكائي

الحكي من الدرجة الثانية شكل يرجع لأصول السرد الملحمي ذاتها، حيث تُكرَّس الأناشيد من IX إلى XII من الأوديسة كما نعرّف للحكي الذي قدّمه عوليس أمام جموع الفياسيين... ويمكن أن تتعدّى الدراسة التاريخية والشكلية لهذه التقنية أغراضنا إلى حد كبير، ولكن من أجل ما سوف يأتي، فإن من الضروري هنا أن نميز على الأقل الأنماط الرئيسة من العلاقات التي يمكن أن تربط السرد الميتاحكائي بالحكي الأول الذي يندرج فيه.

النمط الأول من العلاقة هو السببية المباشرة بين أحداث الميتاحكي وأحداث الحكي، التي تضفي على الحكي الثاني وظيفة تفسيرية. إنها العبارة البلزاكية "لهذا السبب"، وقد اضطلعت بها هنا إحدى الشخصيات، سواء كانت القصة التي ترويها قصة شخصية أخرى، أو، في الأغلب الأعم، قصتها هي. تجيب كل هذه الحكايات صراحة أو ضمنياً، على سؤال من نوع "ما الأحداث التي أدت إلى هذا الموقف؟". يعدّ فضول المستمع داخل الحكي مجرد ذريعة للاستجابة لفضول القارئ.

ويقوم النمط الثاني على علاقة موضوعاتية خالصة، لا تتضمّن أية استمرارية زمكانية بين الميتاحكي والحكي: علاقة تقابل (تعاسة أريان المهجورة في أثناء عرس تيتيدوس البهيج)، أو علاقة تماثل (كما هو الحال عندما تتردد جوكابل في قصيدة "موسى النجي" في تنفيذ الأمر الإلهي ويقص عليها عمران قصة تضحية إبراهيم). تُعَدُّ بنية الإرصاد mise-en-abyme المشهورة، التي لم تكن قد حظيت حتى وقت قريب بذلك التقدير الذي لقيته من قبل الرواية الجديدة في الستينيات، بطبيعة الحال شكلاً متطرفاً لعلاقة التماثل هذه، التي يتم الدفع بها إلى حد التطابق. وبالإضافة إلى ذلك، يمكن للعلاقة الموضوعاتية، عندما يتم إدراكها من قبل الجمهور، أن تمارس تأثيراً على الوضع الحكائي: إن الأثر المباشر لحكي عمران (وهدفه) هو إقناع جوكابل؛ إنه أمثولة ذات وظيفة إقناعية. إننا نعرف أن الأجناس المنتظمة، مثل الحكاية الأخلاقية والحكاية الخرافية (الحكاية الرمزية) ترتكز على التأثير التحذيري للتماثل. ولا يتضمن النمط الثالث أيّة علاقة صريحة بين مستويي القصة: إن فعل السرد نفسه هو الذي يحقق وظيفةً في الحكي، بمعزل عن المحتوى الميتاحكائي- وظيفة إلهاء، مثلاً، و، أو إعاقة. وتوجد أكثر النماذج شهرة بالتأكيد في "ألف ليلة وليلة" إذ تؤجّل شهرزاد الموت عبر الحكايات المتجددة، مهما يكن نوع هذه الحكايات (شريطة أن تعجب شهريار). ونلاحظ أن أهمية المقتضى السردي في ازدياد مستمر من النمط الأول، إلى النمط الثالث.

المستويات المتبدلة Metalepses

إن الانتقال من أحد مستويات السرد إلى مستوى آخر، يمكن إنجازه من ناحية المبدأ، عبر السرد فقط، الفعل الذي يقوم بالدقة على إدخال معرفة تنتمي إلى مقام ما في مقام آخر بواسطة الخطاب.

وكل شكل آخر من أشكال الانتقال يكون، إن لم يكن الأمر مستحيلاً دائماً، انتهاكي "على الدوام" في الأحوال جميعاً. إن كورتازار يحكي قصة رجل اغتالته إحدى الشخصيات في الرواية التي يقرؤها(1). وهذا شكل معكوس (ومتطرف) للشكل السردي الذي كان يدعوه الكلاسيكيون المستوى المتبدّل للمؤلف، الذي يقوم على التظاهر بأن الشاعر "ذاته يحدث الآثار التي يتغنى بها"(2)، مثلما هو الشأن عندما نقول بأن فرجيل"قتل ديدرو" في النشيد الرابع من الإنيادة، أو عندما يكتب ديدرو، على نحو أكثر التباساً، في "جاك القدري": ما الذي يمنعني من تزويج السيد وأن أجعل منه ديُوثاً؟"، أو حتى، مخاطبة القارئ، "فإذا سرَّكم هذا، دعنا نعيد الفتاة القروية إلى موضعها حيث كانت خلف مرافقها على السرج، دعنا نتركهما ينصرفان، ودعنا نعود مرة أخرى إلى مسافرينا الاثنين"(3). ويدفع ستيرن بالمسألة حدّاً أبعد لكي يلتمس التدخل من القارئ الذي يرجوه أن يغلق الباب أو يساعد مستر شاندي في العودة إلى فراشه، إلا أن المبدأ يظل هو ذاته: إن أي تدخّل من قبل الراوي الخارج حكائي والمروي له في العالم الحكائي (عالم الحكي) (أو من قبل الشخصيات الحكائية في عالم ميتاحكائي، إلخ)، أو العكس (كما في حالة كورتازار)، ينتج أثراً للغرابة، إما إن يكون فكاهياً عندما يقدم بروح الدعابة، كما عند ستيرن وديدرو) أو عجائبياً.

سوف نوسع مصطلح "المستوى المتبدّل"(4) لكي يشمل هذه الانتهاكات كلّها. بعض هذه الانتهاكات، مبتذل وساذج. إنها، شأن زميلاتها في البلاغة الكلاسيكية، تلعبُ على الزمنية المزدوجة للقصة والسرد. وسوف نقدّم الآن على سبيل المثال أيضاً فقرةً من رواية "الأوهام المفقودة" Illusions Perdus لبلزاك "في الوقت الذي كان يصعد فيه رجل الكنيسة المبجّل منحدرات أنجوليم، ليس من غير المفيد أن نذكر..."، كما لو كان السرد معاصراً للقصة، وكان عليه أن يملأ فراغاتها الميتة... إن ألعاب ستيرن الزمنية أكثر جرأة- قليلاً- بالطبع، وأكثر حرفية إلى حدٍّ ما، مثلما هو الحال عندما يجبر استطرادات ترسترام الراوي (خارج الحكي) أباه (داخل الحكي) أن يطيل غفوته أكثر من ساعة(5)، ولكن هنا، أيضاً يظل المبدأ هو نفسه. إن طريقة بيرانديللو في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" أو "الليلة نرتجل التمثيل" إذ يكون الممثلون الستة هم بالتناوب شخصيات ومؤدّين، لا تعدو أن تكون، على نحوٍ ما، توسيعاً هائلاً لمبدأ المستوى المتبدل... كل هذه التلاعبات تجلو، عبر كثافة آثارها، أهمية الحد الذي تقتضيه براعتها لتخطيه، في تحدٍ لمبدأ الإيهام، حدّ هو بالضبط حدّ السرد ذاته (أو الأداء) تخم متحرك، ولكنه مقدس بين عالمين: العالم الذي يُروى فيه، والعالم الذي يروى عنه. ومن هنا، كان القلق الذي أشار إليه بورخيس حين قال: "توحي هذه الإنقلابات بأنه إذا أمكن لشخصياتٍ في قصة ما

---

(1) JULIO CORTÁZAR, 'Continuidad de los parques,' in final del juegor (Madrid: Alfuguara, 1956).

(2) Plerre Fontanier, Commentaire raisonné sur 'Les Tropes' de Dumarsais, vol. 2 of Dumarsais' Les Tropes (1818; repr. Geneva: Slatkine Reprints, 1967), p.116.

(3) Denis Diderot, Jacques le fataliste et son maître (paris: Garnier), pp.495 and 497.

(4) إن مصطلح metalepsis "تبدل المستوى"، هنا يشكل نسقاً مع مصطلحات مثل prolepsis (استباق)، analepsis (استرجاع)، syllepsis (تعلق معنوي) وparalepsis (حشو). بهذا المعنى المحدد هنا وهو: تبدل المستوى.

(5) STERNE , Tristram Shandy, III, chap.38, and IV, chap 2.

أن تكون قراءً أو مشاهدين، فسوف نغدو نحن قراؤها أو مشاهدوها تخييليين"(1). وأكثر الأمور إزعاجاً بالنسبة لتبدّل المستوى، يكمن حقيقة في هذه الفرضية غير المقبولة والملحة التي تذهب إلى أن ما هو خارج حكائي ربما يكون حكائياً على الدوام، وبأن الراوي والمروي لهم- أنت وأنا- ربما ينتمون إلى حكيٍ ما.

الضمير (الشخص)

يمكن أن يكون القرّاء قد لاحظوا أننا كنا نستخدم حتى هذه اللحظة مصطلحي السرد بضمير المتكلم- أو السرد بضمير الغائب، مقرونيين بعلامات التنصيص الاحتجاجية. هذان المصطلحان الشائعان يبدوان لي في الحقيقة غير مناسبين، من حيث إنهما يشدّدان على التنوع في عنصر المقام السردي الذي هو في حقيقة الأمر ثابت- وأعني، الحضور (الصريح أو الضمني) لـ"ضمير" الراوي. هذا الوجود ثابت لأن الراوي يمكن أن يكون في حكيٍ (مثل أي ذات للتلفّظ في ملفوظها) فقط بـ"ضمير المتكلم"- عدا في تبديل عرفي كما في كتاب "تعليقات" يوليوس قيصر؛ ويؤدّي بنا التركيز على "الضمير" إلى الاعتقاد بأن الاختيار الذي يتوجّب على الراوي اتخاذه- وهو اختيار نحوي وبلاغي محض- يكون دائماً من النظام نفسه الذي احتذاه قيصر عندما قرّر كتابة مذكّراته بضمير شخص ما أو بضمير شخص آخر. إن المسألة ليست هكذا بالضبط. اختيار الروائي على العكس من اختيار الراوي، ليس اختياراً بين صيغتين نحويتين، إنّما اختيار بين مقامين سرديين. (تكون صيغتاهما النحوية مجرد نتيجة آلية): أن تجعل القصة ترويها إحدى شخصياتها"(2)، أو أن تجعل أحد الرواة خارج القصة يضطلع بروايتها. يمكن أن يشير حضور أفعال المتكلم في النص السردي إذاً إلى مقامين مختلفين تماماً يطابق بينهما النحو، ويتعيّن على التحليل السردي أن يميز بينهما: إشارة الراوي لنفسه كراوٍ، كما هو الحال عندما يكتب فرجيبل "أنا أغني للسلاح وللإنسان..." أو من جانب آخر، تطابق ضمير الراوي وأحد الشخصيات في القصة، كما هو الحال عندما يكتب كروزو "ولدت في عام 1632، في مدينة يورك...". يشير مصطلح "سرد ضمير المتكلم"، بوضوح تام، فحسب إلى المقام الثاني من هذين المقامين، ويؤكّد عدم الاتساق هذا على عدم ملاءمته. وبما أن الراوي يستطيع أن يتدخَّل في أية لحظة بهذه الصفة في حكيه، فإن كل سرد narrating يُقَدَّم، بطبيعة الحال، بضمير المتكلم (حتى ولو بصيغة الجمع التحريرية، كما هو الحال عندما يكتب ستندال، "سوف نعترف بأن.. بدأنا قصة بطلنا..."). والسؤال الحقيقي هو ما إذا كان باستطاعة الراوي أن يستخدم ضمير المتكلم بإشارة إلى إحدى شخصياته أم العكس. وسوف نميّز من ثم هنا بين نمطين من الحكي: نمط يكون فيه الراوي غائباً عن القصة التي

(1) Jorge Luis Borges, Other In`uistions, 1937-1952, trans. R. Simms (Austin, Tex., 1964), p. 46.

(2) نستخدم مصطلح personnage [شخصية] هنا لافتقارنا إلى مصطلح أكثر شمولاً لا يوحي، كما يحدث مع هذا المصطلح بـ"بشرية" الفاعل السردي، على الرغم من عدم وجود شيء في المتخيل يحول بيننا وبين أن نعهد بهذا الدور لحيوان Mémoires d'um âne [مذكرات حمار]، أو إلى شيء "جامد" (لا أعلم ما إذا كان يتعين علينا أن نضع في هذه الفئة الرواة المتتابعين لـ Bijoux indescretes [الجواهر الطائشة].

يرويها (مثال: هوميروس في الإلياذة"، أو فلوبير في "التربية العاطفية") والنمط الثاني يكون فيه الراوي حاضراً كشخصية في القصة التي يرويها (مثال: جيل بلاس، أو مرتفعات وذرنج). سوف أطلق على النمط الأول، لأسباب واضحة، "راوي غير متجانس الحكي" heterodiegetic narrator، وعلى النوع الثاني "راوٍ متجانس الحكي" homodiegetic narrator.

ولكن من الأمثلة المختارة يظهر بالفعل من دون شك، عدم اتساق في وضعية هذين النمطين. إن هوميروس وفلوبير كليهما غائب كليةً، عن الحكايتين المعنيتين، ومن ناحية أخرى، لا يمكن القول بأن جيل بلاس ولوكوود حاضران على قدم المساواة في حكيهما الخاص: جيل بلاس هو بلا شك بطل القصة التي يرويها. في الوقت الذي لا يكون فيه لوكوود بلا ريب كذلك (ويمكننا أن نعثر بسهولة على نماذج أكثر ضعفاً، وسوف أعود إلى ذلك حالاً). إن الغياب مطلق، ولكن للحضور درجات. إذاً سوف يكون علينا أن نفرّق داخل نمط الراوي المتجانس الحكي بين نوعين على الأقل: نوع يكون فيه الراوي بطل حكيه (جيل بلاس)، ونوع آخر يلعب فيه الرواي دوراً ثانوياً فقط، يكون دائماً- تقريباً- دور الملاحظ والشاهد: لوكوود، والراوي المجهول لرواية "لويس لامبير" Louis lambert، إسماعيل في رواية "موبي ديك"، ومارلو في رواية "لورد جيم"، وكاراواي في "جاتسبي العظيم"، وزايتبلوم Zeitblom في "دكتور فاوست"، ناهيك عن أشهر هذه الشخصيات وأكثرها تمثيلاً، الشفاف والفضولي مع ذلك، دكتور واتسون عند كونان دويل(1). ويبدو الأمر كما لو أن الراوي لا يستطيع أن يكون في حكيه مجرد شخصية ثانوية عادية: بإمكانه فقط أن يكون النجم، أو مجرّد متفرّج. وبالنسبة للنوع الأول (الذي يمثّل إلى حدٍ ما الدرجة القوية للراوي المتجانس الحكي)، سوف نحتفظ بالمصطلح الذي لا مفر منه: ذاتي الحكي autodiegetic.

أما وقد حدّدنا المسالة على هذا النحو، فإن علاقة الراوي بالقصة تكون من ناحية المبدأ علاقة متغيّرة: حتى ولو اختفى جيل بلاس وواتسون مؤقّتاً كشخصيات، فإننا نعلم أنهما ينتميان للعالم الحكائي لحكيهما، وبأنهما سوف يعاودان الظهور إن آجلاً أو عاجلاً. ولذا، فإن القارئ ينظر على نحو لا يخطئ للانتقال من وضعية لأخرى- عندما يدركه- بوصفه خرقاً لمعيار ضمني: مثلاً، الاختفاء (الحَذِر) للراوي الشاهد الأوّلي من رواية "الأحمر والأسود" أو رواية "مدام بوفاري"، أو الاختفاء (الأكثر صخباً) لأحد رواة "لاميل" Lamiel الذي يترك الحكي على نحوٍ سافرٍ "لكي يصبح أديباً". "وهكذا، أيها القارئ الكريم، وداعاً؛ لن تسمع عني بعد ذلك"(2). والخرق الأكثر قوّة من ذلك، ربّما، كان الانتقال في الضمير النحوي للدلالة على الشخصية نفسها: على سبيل المثال، ينتقل بيانشون فجأة في رواية "دراسة أخرى

(1) إن أحد متغيرات هذا النمط هو حكي الشاهد الجمعي كراوٍ: طاقم رواية The Nigger of the Narcessus [زنجي النرجسي]، وسكان البلدة الصغيرة في A Rose for Emily [وردة لإميلي]. ولعلنا نتذكر أن الصفحات الافتتاحية لرواية "مدام بوفاري" مكتوبة وفقاً لهذه الصيغة.

(2)Stendhal, Lamiel (paris: Divan, 1948), p.43.

الحالة المعاكسة لظهورٍ مفاجئ لحكى ذاتي بضمير الـ "أنا" في حكى غير متجانس heterodiegetic يبدو أكثر ندرة. إن "أنا" ستندال في عبارة "أنا أعتقد" (Leuwen, p.117, Chartreuse, p.76) يمكن أن تنتمي للراوي بهذه الصفة.

للمرأة" Autre etude De Femme، من "أنا" إلى "هو"(1)، كما لو أنّه يتخلّى فجأة عن دور الراوي؛ مثلاً، ينتقل الراوي في "جان سانتوي" Jean Santeuil عكسياً من "هو" إلى "أنا"(2). مثل هذه الآثار، في مجال الرواية الكلاسيكية، التي نعثر عليها لانزال عند بروست، تنتج بطبيعة الحال عن نوع من المرض السردي، يمكن أن تفسّره التعديلات المتعجّلة وحالات عدم الاكتمال النصي. لكننا نعلم أن الرواية المعاصرة قد اجتازت هذا الحد، كما اجتازت غيره من الحدود الكثيرة المغايرة، ولم تتردّد في أن تؤسّس علاقة متغيّرة أو عائمة بين الراوي والشخصية أو الشخصيات، إشكاليات الضمائر في الموقف مصحوبةً بمنطق أكثر حرية وتصوّرٍ أكثر تعقيداً لـ"الشخصية". إن أكثر أشكال هذا التحرر تقدماً(3)، ربّما لا تكون أكثرها قابلية للإدراك، لأن النعوت الكلاسيكية لـ"الشخصية- اسم العلم"، الطبيعة" الفيزيقية والمعنوية، قد اختفت، واختفت معها العلامات التي توجه حركة السير النحوية (سير الضمائر).

وإذا حدّدنا، في كل حكي، وضع السارد بمستواه السردي (خارج- أو داخل الحكي) وبعلاقته بالقصة (متجانس- أو غير متجانس الحكي) أمكننا أن نمثل الأنماط الأربعة الأساسية كالتالي:

1- أنموذج خارج الحكي- غير متجانس الحكي: هوميروس، راو من الدرجة الأولى يروي قصه يغيب عنها.

2- أنموذج خارج الحكي- متجانس الحكي: جيل بلاس، راوٍ من الدرجة الأولى يروي قصتة الخاصة.

3- أنموذج داخل الحكي- غير متجانس الحكي: شهرزاد، راوٍ من الدرجة الثانية تروي قصصاً تغيب عنها على وجه العموم.

4- أنموذج داخل الحكي- متجانس الحكي: عوليس في الأناشيد IX -IIX، راوٍ من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة....

العلاقة : / المستوى :	خارج الحكي	داخل الحكي
غير متجانس الحكي	هوميروس	شهرزاد
متجانس الحكي	جيل بلاس	عوليس

(1) HONOERE DE BALZAC, Autre étude de femme (Geneva: Skira), pp.75-7.

(2) Jean Santeuil, Les plaisirs et les jours, ed. Pierre Clarac and Yves Sandre (Bibliothèque de la pléiade) (paris:Gallimard, 1971), p.319, trans. Hopkins, pp. 118-19.

(3) انظر على سبيل المثال J. L. Baudry, Personnes (Paris: seuil, 1967).

المروي له

شأن المروي له the narratee، شأن الراوي، فهو أحد عناصر المقام السردي، ويتموقع بالضرورة على نفس المستوى الحكائي، أي، أنه لا يلتبس قبلياً مع القارئ (حتى ولو كان قارئاً ضمنياً) بأكثر مما يلتبس الراوي بالضرورة مع المؤلف. ويتّفق مع كل راوٍ داخل الحكي مرويٌّ له داخل الحكي أيضاً. ونحن كقرّاء، لا نستطيع أن نتماهى مع هؤلاء المروي لهم التخييليين بأكثر مما يستطيع هؤلاء الرواة داخل الحكي أن يخاطبونا، أو حتى يفترضوا وجودنا(**1**).

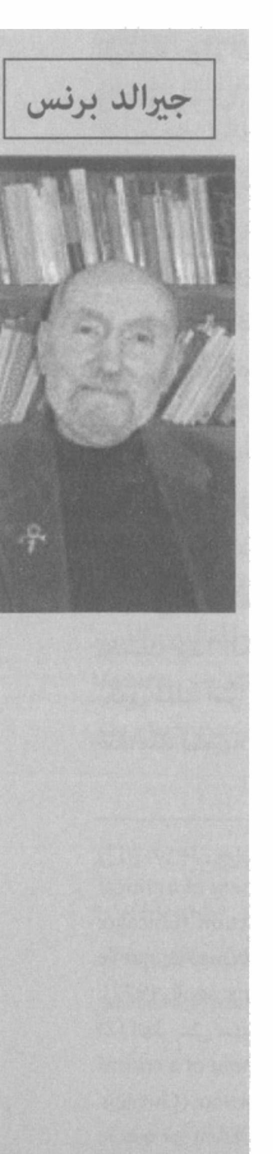
الراوي خارج الحكي، من جهة أخرى، يمكن أن يستهدف فقط مروياً له خارج الحكي، يلتبس مع القارئ الضمني الذي يمكن أن يتطابق معه كل قارئ حقيقي. وهذا القارئ الضمني، هو مبدئياً، غير محدّد، على الرغم من أن بلزاك يلتفت بالفعل أحياناً ناحية القارئ الريفي، وأحياناً ناحية القارئ الباريسي، ومع أن ستيرن يدعوه أحياناً بالسيدة، أو السيد القارئ. ويمكن للراوي خارج الحكي أيضاً أن يتظاهر، مثل ميرسو، بعدم مخاطبة أحد، سوى أن هذا الوضع الشائع شيوعاً كافياً في الرواية المعاصرة، لا يمكنه بطبيعة الحال أن يغير حقيقة أن حكياً ما، مثل كل خطاب، يخاطب بالضرورة شخصاً ما، ويضم دائماً، تحت سطحه، نداءً إلى المتلقي. وإذا كان وجود المروي له داخل الحكي يقدر على إبقائنا على مسافة، إذ إنه دائماً يتوسّط بيننا وبين الراوي، فمن الحقيقي أيضاً أنه كلما كان مقتضى التلقي شفافاً، وكلما كان استدعاؤه في الحكي صامتاً في السرد، كلما كان تماهي كل قارئ حقيقي مع ذلك المقتضى الضمني أو حلوله محله أكثر سهولة، أو بالأحرى أكثر حتمية من غير شك.

---

(1) إحدى الحالات الخاصة هو العمل الأدبي الميتاحكائي metadiegetic على شاكلة Curious Impertinent [الوقح الغريب]، أو Jean Santeuil [جان سانتوي]، التي يمكن ان تستهدف قارئاً، ولكنه قارئ يكون هو نفسه تخييلياً.

12

مَدخل إلى درَاسة المروي له



في مقاله التأسيسي، يلفت جيرالد برنس، على غرار ما فعل جينيت، الانتباه إلى صورة المروي له *the narratee*، مرسل إليه الراوي، وهو العنصر الذي تم إهماله على نحوٍ غريب، كما يجادل برنس، على الرغم من كونه عنصراً أساسياً في كل المحكيات. ولا ينبغي الخلط بين المروي له، كما عرّفه جينيت وبرنس، وبين القارئ الحقيقي أو الضمني، إذ لا يمثّل أيّ منهما مرسلاً إليه مباشراً بالنسبة للراوي. إن اقتراح برنس ثلاثي الأبعاد: أولاً، تطوير نمذجة للمروي له طبقاً لـ"الإشارات" التي ترسم صورة المروي له الذي يظهر في النص. وتتولد هذه النمذجة بفضل مقارنة بالفكرة المثالية لـ"الراوي من الدرجة صفر"*zero -degree narratee*. ثانياً، تصنيف المروي لهم تبعاً لمقامهم السردي، أي بالنسبة لوضعهم بالنسبة إلى الراوي، والشخصيات والحكاية. ثالثاً، تحديد وتعديد وظائف المروي له، بدءاً من أكثر هذه الوظائف وضوحاً، وهي وظيفة التوسّط بين الراوي والقارئ، وحتى غيرها من الوظائف مثل تحديد شخصية وموثوقية الراوي، والوضع الأخلاقي والأيديولوجي للعمل، إلخ.

تُعنى الإسهامات الأخرى التي قدمها جيرالد برنس في السرديات أساساً بابتكار نماذج مشكّلة لتمثيل الفعل، مثلاً، في "مقدمة في نحو القصص" *A Grammar of stories: An Introduction (1973)*، و"علم السرد" *Narratology: The Form And Functioning of Narrative (1982)*.

كل أنواع الحكي، سواء كانت شفاهية أم مكتوبة، وسواء كانت تروي أحداثاً أسطورية أو قصة، أو تروي متتالية بسيطة من الأفعال والزمن، تفترضُ، ليس فقط راوياً واحداً (على الأقل)، ولكن مروياً له واحداً (على أقل تقدير) أيضاً. المروي له شخصٌ يخاطبه الراوي. وفي الحكي التخييلي- حكاية، ملحمة، رواية- يكون الراوي كياناً تخييلياً شأنه في ذلك شأن المروي له. إن جان باتيست كلامنس، وهولدن جول فيلد، وراوي مدام بوفاري، مركباتٌ ذهنية روائية شأنهم في ذلك شأن الأشخاص الذين يكتبون لهم. لقد فحص نقادٌ كثيرون، بدءاً بهنري جيمس، ونورمان فريدمان حتى واين بوث وتزفيتان تودوروف، التجلّيات المختلفة للراوي في النثر التخييلي والشعر، وأدواره المتعددة وأهميته(1). وفي المقابل، عالج عدد قليل جداً من النقاد مشكلة المروي له ولم يدرس أيٌ منهم الموضوع دراسة متعمقة حتى الآن(2). ولقد استمر هذا الإهمال على الرغم من الاهتمام النشط الذي أثارته مقالات بنفنيست الرائعة حول الخطاب (le discours)، وعمل جاكبسون حول وظائف اللغة، والمكانة المتنامية للشعرية والسميولوجيا.

والآن، يمكن لأي طالب يمتلك حدّاً أدنى من الدراية بالجنس الأدبي أن يميّز بين راوي الرواية ومؤلفها والأنا البديلة للمؤلف، وأن يعرف الفرق بين مارسيل وبروست، بين ريو وكامو، ترسترام شاندي وستيرن الروائي وستيرن الرجل.. ولا يبدي معظم النقاد مع ذلك سوى اهتماماً ضئيلاً بفكرة المروي له، ويخلطون في الغالب بينها وبين الأفكار القريبة منها نسبياً للمتلقي (récepteur)، والقارئ الأصلي (archilecteur).

المروي له من الدرجة صفر

في الصفحات الأولى من رواية "الأب جوريو" يصيح الراوي: "ذلك ما سوف تفعله، أنت يا من تمسك بهذا الكتاب بيد بيضاء، أنت يا من تستند بظهرك على كرسيك الوثير مخاطباً نفسك: ربّما يكون ذلك أمراً مسلياً. وبعد أن تفرغ من الإطلاع على المحن السرية للأب جوريو العجوز، سوف تتناول طعامك بشهية طيبة، ناسباً تبلدك إلى المؤلف الذي سوف تتهمه بالمبالغة والتكلّف الشعري". إن هذه

(1) انظر على سبيل المثال: Henery James, The Art of Fiction and Other Essays, ed. Morris Roberts (New York: Oxford University press, 1948); Norman Friedman, point of view in fiction: the Development of a critical Concept ,' PMLA 70 (December 1955): 1160-84; Wayne C. Booth, The Rhetoric of fiction (Chicago: University of Chicago press, 1961); Tzvetan Todorov, 'poetique' in Oswald Ducrot et al., Qu'est-ce que le structuralisme? (paris:seuil, 1968), pp.97-166; and Gerard Genette, Figures III (paris: seuil, 1972).

(2) انظر على سبيل المثال: Henery James, The Art of Fiction and Other Essays, ed. Morris Roberts (New York: Oxford University press, 1948); Norman Friedman, point of view in fiction: the Development of a critical Concept ,' PMLA 70 (December 1955): 1160-84; Wayne C. Booth, The Rhetoric of fiction (Chicago: University of Chicago press, 1961); Tzvetan Todorov, 'poetique' in Oswald Ducrot et al., Qu'est-ce que le structuralisme? (paris:seuil, 1968), pp.97-166; and Gerard Genette, Figures III (paris: seuil, 1972).

الـ"أنت" ذات اليد البيضاء، التي يتهمها الراوي بالغرور وقسوة القلب، هو المروي له. ومن الواضح أن هذا الأخير لا يشبه معظم قراء "الأب جوريو"، وأن المروي له في رواية ما، لا يمكن أن يتطابق من ثم مع القارئ. فربما كانت يد القارئ سوداء، أو حمراء، وليست بيضاء، وقد يقرأ الرواية في مخدعه بدلاً من الكرسي المريح، وربما أصيب بفقدان الشهية وهو يطّلع على محن التاجر العجوز. ولا يجوز الخلط بين قارئ الرواية التخييلية سواء كانت من الشعر أو النثر وبين المروي له. إن أحدهما حقيقي، أما الآخر فتخييلي. وقد يحدث أن يكون التشابه بين القارئ والمروي له وثيقاً لدرجة مدهشة، إلا أن ذلك سوف يكون مجرد استثناء، وليس القاعدة.

كما لا ينبغي الخلط بين "المروي له" و"القارئ الافتراضي" virtual reader. كل مؤلف، شريطة أن يكتب لأحد آخر غيره، يطوّر سرده بوصفه وظيفة لقارئ من نوع خاص، يضفي عليه بعض الصفات والملكات والميول تبعاً لوجهة نظره في البشر عموماً (أو على وجه الخصوص)، وتبعاً للالتزامات التي يرى وجوب احترامها. هذا القارئ الافتراضي يختلف عن القارئ الحقيقي: إن للكُتَّاب غالباً جمهوراً لا يستحقونه. ويختلف القارئ الافتراضي أيضاً عن المروي له. المروي له بالنسبة لكلامنس في رواية "السقوط" La Chute لا يتطابق مع القارئ الذي يتصوّره كامو: إنه محامٍ يزور أمستردام. ولا يفوتنا القول بإمكان وجود تشابه بين القارئ الافتراضي والمروي له، ولكن ذلك لن يكون، وللمرة الثانية، سوى مجرد استثناء.

وأخيراً، يتعيّن علينا ألا نخلط بين "المروي له" و"القارئ المثالي" ideal reader برغم ما يمكن أن يكون بينهما من تشابه ملحوظ؛ فالقارئ المثالي، يمكن أن يكون شخصاً يستطيع أن يفهم تماماً، ويستحسن غاية الاستحسان، كلمات الكاتب وأدق مقاصده. أما بالنسبة للناقد، فإن القارئ المثالي، يمكن أن يكون شخصاً قادراً على تأويل لا نهائية النصوص التي يمكن أن توجد في نص معين بالنسبة لبعض النقاد. فمن جهة، يكون المروي لهم الذين يضاعف الراوي تفسيراته من أجلهم، ويبرز لهم خصوصيات سرده، لا حصر لهم، ولا يمكن النظر إليهم على أنهم يشكلون فئة القراء المثاليين الذين يحلم بهم الروائي. وما علينا إلا أن نتأمل معاً المروي لهم في رواية "الأب جوريو" و"سوق الغرور" Vanity Fair. ومن جهة ثانية، يكون هؤلاء المروي لهم غير أكفاء على نحوٍ يجعلهم عاجزين عن تأويل ولو مجموعة محددة نسبياً من النصوص المصاحبة للنص.

فإذا سلمنا بوجود تمايز بين المروي لهم القراء الحقيقيين، والمفترضين، أو المثاليين(1)، فإنهم يختلفون في الغالب أيضاً عن بعضهم البعض. ومع ذلك، يمكن أن نصف كل واحدٍ منهم باعتباره وظيفة لنفس الفئات، ووفقاً لنفس النماذج. ومن الضروري، أن نقوم على الأقل بالتعرّف على بعض خصائصهم، وكذلك على بعض طرق تنوعهم وتآلفهم، كما يتعيّن أن نحدّد مواضع هذه الخصائص بالإحالة على مروي له من الدرجة صفر، وهو مفهوم يتعين الآن تحديده.

---

(1) لأغراض تتصل بالتيسير، نتحدث (وسوف نتحدث في الغالب) عن القراء. وينبغي ألا نخلط بطبيعة الحال بين " المروي له " narratee والمستمع سواء كان واقعياً، افتراضياً، أو مثالياً.

أولاً، إن المروي له من الدرجة صفر، يعرف اللسان (اللغة Langue)، ولغة/ لغات (langage[s]) الراوي، وفي مثل حالته، تكون معرفة لسان ما، هي معرفة معاني كل العلامات التي تشكّله، ولا يشمل هذا معرفة المعاني الضمنية (القيم الذاتية المصاحبة لها). إنها تشمل كذلك استيعاباً كاملاً للنحو وليس للإمكانيات النحوية (اللانهائية) الشاذة، أي القدرة على ملاحظة الالتباسات الدلالية أو التركيبية، والقدرة على حل هذه المشكلات من السياق، وكذلك القدرة على التعرف على الأخطاء النحوية أو غرابة أية جملة وتركيب- بالرجوع إلى النظام اللساني المستخدم(1).

وفيما وراء هذه المعرفة باللغة، يمتلك المروي له من الدرجة صفر القدرة على الاستنتاج التي هي وحدها- في الغالب- النتيجة الطبيعية لهذه المعرفة. فإذا توفر على جملة أو سلسلة من الجمل، كان قادراً على استيعاب الافتراضات المتسقة والنتائج المنطقية(2)، إن المروي له من الدرجة صفر يعرف نحو الحكي، والقواعد التي تتطوّر بها أية قصة. إنه يعرف على سبيل المثال، أن متتالية سردية كاملة صغرى، تتوقّف على الانتقال من موقف معين إلى معكوسه، ويعرف أن الحكي يمتلك بعداً زمنياً وأنه يستلزم علاقات سببية. وأخيراً، يتملّك المروي له من الدرجة صفر ذاكرة أكيدة، على الأقل، بالنسبة لأحداث الحكي التي يتم إخباره بها والنتائج المنطقية التي يمكن استخلاصها منها.

ومن ثم، فهو لا تنقصه السمات الإيجابية، ولكنه أيضاً لا يحتاج إلى سمات سالبة. فباستطاعته، فقط، بناء على ذلك، أن يتتبّع سرداً بطريقة محددة ومتعينة تماماً، ويضطر للتعرف بنفسه على الأحداث عن طريق القراءة من الصفحة الأولى حتى الصفحة الأخيرة، من الكلمة الأولى حتى الكلمة الأخيرة. وهو، فوق ذلك، بلا أيّة شخصية أو سمات اجتماعية. فهو ليس سيئاً وليس طيباً كذلك، ليس متشائماً أو متفائلاً، ليس ثورياً أو بورجوازياً، وشخصيته، ووضعيته في المجتمع لا يلونان إدراكه للأحداث الموصوفة له. إنه لا يعرف مطلقاً، بالإضافة إلى هذا، أي شيء عن الأحداث أو الشخصيات المذكورة، ولا دراية له بالإيحاءات المصاحبة لإيماءة ما، أو عبارة بعينها. إنه لا يدرك ما يمكن أن يستدعيه هذا الموقف أو ذاك، هذا الفعل الروائي أو ذاك. ويترتّب على هذا كله نتائج غاية في الأهمية. فبدون مساعدة الراوي، وبدون تفسيراته والمعلومات التي يقوم بتقديمها، لا يكون المروي له قادراً على تأويل قيمة أي فعل من الأفعال، أو الإمساك بترجيعاته، وهو عاجز كذلك عن القبض على الدرس الأخلاقي أو اللاأخلاقي للشخصية، واقعية الوصف أو الإسهاب فيه، مزايا أحد الردود، أو

(1) هذا الوصف للقدرات اللغوية للمروي له من الدرجة صفر يثير مع ذلك العديد من المشكلات. وبالتالي، ليس من السهل دائماً تحديد معنى/ معاني (dénotation [s]) مصطلح معطى، ويصبح من الضروري أن نثبّت في الوقت المناسب اللغة (language) المعروفة للمروي له، وهي مهمة تتسم بالصعوبة أحياناً عندما يتم العمل من النص ذاته. وبالإضافة إلى ذلك، يمكن للراوي أن يستعمل لغة بطريقة شخصية. وبمواجهة بعض الخصوصيات التي يصعب موقعتها في علاقتها بالنص، هل يمكن القول بأن المروي له يخبرها كمبالغات، كأخطاء، أو على العكس، هل تبدو عادية تماماً بالنسبة إليه؟ وبسبب هذه الصعوبات والكثير غيرها، لا يمكن دائماً لوصف المروي له ولغته أن يكونا دقيقين. إنهما برغم ذلك، وإلى حدٍ كبير، قابلان لإعادة الانتاج.

(2) نستخدم هذه المصطلحات بالطريقة التي تستخدم بها في المنطق الحديث.

القصد الهجائي لنبرةٍ ما. كيف يكون قادراً على عمل ذلك؟ وبفضل أية خبرة، أو أية معرفة، أو أي نظامٍ للقيم؟

وعلى نحو أكثر خصوصية، فإن فكرة جوهرية مثل فكرة "المحتمل" لا تعنيه كثيراً. إن فكرة "المحتمل"، يمكن في الحقيقة، تحديدها دائماً في علاقتها بنص آخر، سواء كان هذا النص نصاً من نصوص الرأي العام، قواعد أحد الأجناس الأدبية، أو "الواقع". لا يملك المروي له من الدرجة صفر، مع ذلك، أيّة معرفة بالنصوص، وفي غياب التعليق، يمكن لمغامرات دون كيشوت أن تبدو له عادية مثل مغامرات Passemurailles (وهو شخص يتمتع بالقدرة على المشي على الجدران)، أو مثل أبطال "رحلة جميلة" Une Belle Journeé وينطبق هذا على العلاقات ذات السببية الضمنية... لا يدرك المروي له الذي لا يمتلك أية خبرة، أو معرفة مشتركة، علامات السببية الضمنية، ولا يقع ضحية لهذا الخلط. وأخيراً، فإن المروي له من الدرجة صفر لا يقوم بتنظيم السرد بوصفه وظيفة للشفرات الرئيسية للقراءة التي عكف على دراستها رولان بارت في S/Z. إنه لا يعرف كيف يرد الأصوات المختلفة التي تشكِّل السرد إلى عناصرها الأولى. ومع ذلك، وكما قال بارت: الشفرةُ هي ملتقى اقتباسات، سرابٌ بنيوي... الوحداتُ الناتجة... المكوَّنة من شظايا هذا الشيء الذي قُرِئَ، شُوهد، عُمِلَ، عِيَش، دائماً، بالفعل: الشفرة هي أخدود "بالفعل" هذه.. وعن طريق العودة إلى الوراء، إلى ما تم قراءته، أي، إلى الكتاب (كتاب الثقافة، الحياة، الحياة كثقافة)، تجعل الشفرة النص نشرة أوّلية لهذا الكتاب"(1). وبالنسبة للمروي له من الدرجة صفر، لا يوجد ثمة "بالفعل" هذه، وليس ثمة أي كتاب.

علامات المروي له

كل مروي له يمتلك السمات التي قمنا بتعدادها، إلا إذا تضمّن الحكي الموجّه إليه عكس ذلك. فهو يعرف على سبيل المثال، اللغة التي يستخدمها الراوي، ويتمتّع بذاكرة ممتازة، ولا علم له بكل شيء يتعلق بالشخصيات المقدمة له. وليس من النادر أن ينكر سردٌ ما أو يناقض هذه الخصائص، يمكن لفقرةٍ ما أن تؤكد على الصعوبات الخاصة بلغة المروي له ويمكن لفقرة أخرى أن تكشف عن إصابته بفقدان الذاكرة، ومع ذلك، يمكن لفقرة تالية أن تشدِّد على معرفته بالمشكلات التي يجرى مناقشتها. وعلى أساس هذه الانحرافات عن خصائص الراوي من الدرجة صفر، تتبلور بالتدريج صورةٌ شخصية لمرويٍ له محدد.

وتوجد أحياناً بعض الإشارات التي يقدّمها النص حول المروي له في أحد أقسام الحكي الذي لا يتوجّه له بالخطاب... إننا نعلم في مستهل "اللاأخلاقي" L'Immoraliste، على سبيل المثال، بأن ميشيل لم يرَ المروي لهم لمدة ثلاث سنوات. وتؤكّد القصة التي يرويها لهم بسرعة اختلافات معيّنة بين المروي

(1) Barthes, S/Z (paris: seuil, 1970), pp. 27-8.

له كما يتصوّره الراوي من جهة، وعلى النحو الذي يكشف عنه صوت آخر من جهة أخرى. الكلمات القليلة التي ينطق بها دكتور سبيلفوجلDoctor Spielvogel في نهاية "شكوى بورتنوي" Portnoy's Complaint، تكشف عن أنه ليس هو االشخص الذي قادنا الحكى لتصديقه(1).

ومع ذلك، تنبثق صورة المروي له، فوق كل شيء، من الحكي الموجّه إليه. فإذا اعتبرنا أن السرد مكونٌ من سلسلة من الإشارات الموجهة إلى المروي له، أمكن تمييز مقولتين كبريين من الإشارات. فمن جهة، هناك تلك الإشارات التي لا تضم أيّة إحالة إلى المروي له، أو، على نحو أدق، أية إحالة تميّزه عن المروي له من الدرجة صفر، ومن جهة أخرى، توجد إشارات، على العكس من ذلك تماماً، تحدّده كمروي له محدد وتجعل منه انحرافاً عن المعايير المستقرة. إن جملةً في "قلب بسيط" Une Coeur Simple مثل... "إن شخصه الكُليّ قد أحدث فيها هذه الفوضى التي أوقعنا فيها جميعاً مشهد رجالٍ استثنائيين" لا تسجّل ردود أفعال البطلة فقط في حضرة" م. بوريه" M.Bourais، لكنها تخبرنا أيضاً بأن المروي له قد خبر نفس المشاعر في حضرة أفراد استثنائيين.

الإشارات القادرة على رسم صورة المروي له شديدة التنوع، ويمكن للمرء أن يميز بسهولة عدة أنماط جديرة بالمناقشة. أولا، ينبغي أن نذكر كل فقرات الحكي التي يشير فيها الراوي مباشرة للمروى له. ونحن نحتفظ في هذه المقولة بعبارات يحدّد فيها الراوي المروي له بكلمات مثل "أيها القارئ" أو "أيها المستمع"، وتعبيرات مثل "عزيزي" أو "صديقي". أما إذا كان السرد قد عيَّن سمةً محدّدةً للمروي له، مثلاً، مهنته، أو جنسيته، فمن المتعين إدراج هذه السمة بالمثل ضمن هذه المقولة. وهكذا، إذا كان الراوي محامياً، تكون كل المعلومات المتعلقة بالمحامين ذات صلة بالموضوع. وأخيراً، ينبغي أن نحتفظ بالفقرات التي يشار فيها للمرسل إليه بضمائر المتكلم، وصيغ الفعل، كلها.

وإلى جانب تلك الفقرات التي تشير على نحوٍ صريح تماماً للمروي إليه، توجد فقرات تتضمّن مروياً له وتصفه، على الرغم من عدم كونها غير مكتوبة بضمير المُخَاطَب. فعندما يعلن مارسيل في "البحث عن الزمن المفقود"...: "مؤكّد، في تلك المصادفات التي تكون غاية في الكمال، عندما يتراجع الواقع ويتماهى مع كل ما حلمنا نحن به لأمدٍ طويل، فإنه يخفيه عنّا كليةً. إن الـ"نحن" هذه، تشير إلى المروي له(2).

إذاً، مرة ثانية، توجد في الغالب فقرات عديدة في الحكي، على الرغم من خلوّها من أيّة إحالة ظاهرة إلى المروي له- حتى ولو كانت ملتبسة- تصفه بتفصيل تتراوح درجته. ومن ثم، يمكن لبعض أجزاء الحكي أن تُقدَّم على شكل أسئلة أو أسئلة زائفة. وأحياناً، لا تنشأ هذه الأسئلة مع إحدى الشخصيات، أو الراوي الذي يكتفي بمجرد تكرارها. هذه الأسئلة يجب؛ من ثم، نسبتها إلى المروي له.

(1) ينبغي أن نميز من غير شك بين المروي له الافتراضي virtual narratee والمروي له الواقعي real narratee بطريقة أكثر نظامية. إلا أن هذا التمييز يمكن ألا يكون ذا فائدة.
(2) لاحظ أن "أنا" يمكن أن تدل على "أنت".

ويتعيّن علينا ملاحظة ما يثير فضوله، ونوع المشكلات التي يتعيّن عليه حلّها. المروي له، في "الأب جوريو" هو الذي يوجّه الاستفسارات حول مهنة م. بواريه M.Poiret: "ماذا كانت مهنته؟ ربّما يكون قد عمل بوزارة العدل.."، وأحياناً يوجّه الراوي أسئلةً للمروي له نفسه الذي تنكشف بعض معارفه ودفاعاته في أثناء هذه العملية. إن مارسيل سوف يوجّه أسئلة زائفة للمروي له، طالباً منه أن يفسر سلوك سوان السوقي بعض الشيء، والمدهش بناء على ذلك. "ولكن من الذي لم يرَ الأميرات الملكيات غير المتكلفات... يتبنّى بتلقائية لغة العجائز المضجرات".

وهناك فقرات أخرى تُقَدَّم على شكل سلب... يرفض راوي "مزيفو النقود" Les Faux Monnayeurs بقوة النظرية التي يقدمها المروي له لتفسير الانطلاقات الليلية لفينسنت موليني Vincent Molinier: "لا، لم يكن خروج موليني كل ليلة للقاء معشوقته". ويمكن في بعض الأحيان أن يكون لسلبٍ جزئي قيمة كشفية. ففي الوقت الذي كان فيه الراوي في "البحث عن الزمن المفقود" يعتقد أن تخمينات المروي له حول المعاناة الاستثنائية لسوان لها ما يبررها، فإنه كان يجدها في ذات الوقت غير كافية.

وهناك أيضاً فقرات تتضمّن مفردة ذات دلالة إيضاحية لا تشير إلى عنصر سابق أو لاحق للسرد، بل تشير، عوضاً عن ذلك، إلى نصٍ آخر، إلى تجربة خارج نصية (hors-text) يعرفها الراوي والمروي له.

تزوّدنا المقارنات والتماثلات الموجودة في سردٍ ما أيضاً بمعلومات متفاوتة القيمة ولكن ربما كانت أكثر الإشارات كشفاً والأكثر صعوبة أحياناً على الإدراك والوصف بشكل مُرضٍ، هي تلك التي سوف نطلق عليها- لافتقارنا إلى مصطلح أكثر ملاءمة- التبريرات الزائدة (surjustifications). أيّ راوٍ يشرح العالم الذي تسكنه شخصياته والذي يحفّز أعمالهم، ويبرّر أفكارهم. فإذا حدث وتموضعت هذه الشروح والحوافز على مستوى الميتالغة، والميتاتعليق، أو الميتاسرد، فإنها تمثّل تبريرات زائدة. فعندما يطلب راوي "بيت بارما للمسنين"La Chortreuse de Parme عدم مؤاخذته على جملة فقيرة الصياغة، وحين يلتمس العذر لنفسه لاضطراره لمقاطعة حكيه، وحين يعترف بعدم قدرته على وصف إحساس ما وصفاً دقيقاً، فإن ذلك كله يُعَدُّ من قبيل التبريرات الزائدة. تقدّم التبريرات الزائدة لنا دائماً تفصيلات طريفة حول شخصية المروي له، حتى ولو كانت تفعل ذلك في الغالب بطريقة مباشرة؛ إنها بتغلبها على دفاعات المروي له، والتحكم في تحيزاته، وتهدئة مخاوفه، تفضح هذه الدفاعات والتحيزات.

إن إشارات المروي له- الإشارات التي تصفه علاوة على تلك التي تقتصر على تزويده بالمعلومات- يمكن أن تطرح العديد من المشكلات أمام القارئ الذي يريد أن يصنّفها للوصول إلى صورة شخصية عن المروي له أو قراءةٍ محددة للنص. ولا تكمن المشكلة في صعوبة ملاحظة واستيعاب وتفسير مثل هذه الإشارات، إنّما في إمكانية وجود إشارات تناقضية في بعض المحكيات. وتنشأ هذه الإشارات مع راوٍ

يريد أن يسلّي نفسه على حساب المروي له، أو يؤكّد اعتباطية النص، غالباً ما يكون النص المقدم عالماً تكون فيه مبادئ التناقض المعروفة لنا غير موجودة أو لا يمكن استعمالها؛ وأخيراً، غالباً ما تبرز التناقضات- كاملة الوضوح- من وجهات النظر المختلفة التي يحاول الراوي بصدق إعادة إنتاجها. ومع ذلك، يحدث ألا تكون كل المعطيات المتناقضة، قابلة تماماً للتفسير بهذه الطريقة. وفي هذه الحالة، يتعيّن رد ذلك إلى عدم كفاءة المؤلف أو مزاجه... التماسك ليس بالتأكيد إلزامياً بالنسبة للجنس الإباحي الذي يكون فيه التنوع الجامح هو القاعدة، وليس الاستثناء. ويظل من الصصعب بالرغم من ذلك إن لم يكن من المستحيل في مثل هذه الحالات تأويل المادة الدلالية المقدمة للمروي له.

ويحدث أحياناً، أن تشكّل الإشارات التي تصف المروي له مجموعة شديدة التباين. وليس من الضروري في واقع الأمر، أن تحافظ كل إشارة تتعلّق بالمروي له على استمرارية إشارة سابقة، أو تؤكدها، أو تعلن عن إشارة قادمة. فهناك مروي لهم يخضعون لتغير كبير شأنهم في ذلك شأن الرواة، أو تكون شخصيتهم من الغنى بحيث تضم نزعات ومشاعر متعددة. سوى أن الطبيعة التناقضية لبعض المروي لهم، لا تنتج دائماً عن شخصية معقدة أو تطورٍ متقن.

وعلى الرغم من الأسئلة المطروحة، والصعوبات الناشئة، والأخطاء المرتكبة، فإن من الواضح أن أنواع الإشارات المستخدمة، وأعدادها المتباينة، وتوزيعها، يحدّد إلى حدٍّ ما الأنماط المختلفة للحكي(1).

تصنيف المروي لهم

نستطيع بفضل الإشارات التي تصف المروي له، تمييز أي سرد تبعاً لنمط المروي له الذي يخاطبه ولن يكون من المفيد تمييز المقولات المختلفة للمروي لهم وفقاً لميولهم، وأحوالهم الاجتماعية، أو معتقداتهم، لأن عملاً كهذا سوف يكون مسرف الطول، شديد التعقيد، مفتقداً إلى الدقة كليةً. وعلى العكس من ذلك، سوف يكون من السهل نسبياً تصنيف المروي لهم طبقاً لوضعهم في الحكي، وموقعهم بالنسبة للراوي، والشخصيات والسرد.

وتظهر الكثير من السرود وكأنها لا تخاطب أحداً بعينه: لا توجد شخصية يمكن النظر إليها بوصفها تضطلع بدور المروي له، ولا تصدر أية إشارة من الراوي تعيّن مروياً له، سواء تم ذلك بطريقة مباشرة ("لاريب، عزيزي القارئ، أنت لم تحبس في زجاجة قط")، أو غير مباشرة ("ليس أمامنا إلا أن نقطف إحدى زهوره ونقدمها إلى القارئ").

وإذا لم تقم إحدى الشخصيات بتقديم المروي له، في الكثير من السرود الأخرى، فإن ذكره يرد على الأقل على نحوٍ صريح على لسان الراوي. يشير الأخير إليه كثيراً نسبياً، ويمكن لإشاراته أن تكون

(1) LAURENCE STERNE, Tristram Shandy, IV, Chap. 13.

مباشرة تماماً ("إيوجين أونيجن" Eugene Onegin، وعاء الذهب The Gold Pot، "توم جونز")، أو على نحو غير مباشر تماماً ("الحرف القرمزي" The Scarlet Letter، "بيت التحف القديمة" The Old Curiosity Shop، "مزيفو النقود" Les Faux Monnayeurs). إن هؤلاء المروي لهم يكونون بلا أسماء، ولا يكون دورهم في الحكي فائق الأهمية دائماً. ومع ذلك، وبسبب الفقرات التي تشير إليهم على نحوٍ واضح، يكون من السهل رسم صورتهم الشخصية ومعرفة رأي الراوي فيهم.

وبدلاً من أن يخاطب الراوي- على نحو صريح أو ضمني- مروياً له ليس شخصية، فإنه غالباً ما يحكي قصته لشخصٍ ما يتجسد كشخصية ("قلب الظلام" Heart of Darkness، "شكوى بورتنوي" Portnoy's Complaint، "محن الفضيلة"Les Infortunes de la vertu).

يمكن لشخصية المروي له ألّا تلعب أي دور آخر في الحكي غير دور المروي له ("قلب الظلام"). ولكنه يمكن أن يلعب أيضاً أدواراً أخرى. وليس من النادر على سبيل المثال، أن يقوم كذلك بدور الراوي في الوقت نفسه. روكانتان مثلاً في رواية "الغثيان"، يعتمد، كما هو الشأن في معظم الروايات المكتوبة على هيئة يوميات، على كونه القارئ الوحيد ليومياته.

إذاً، مرة ثانية، يمكن أن تتحرك مشاعر المروي له- الشخصية، على هذا النحو أو ذاك. أن تتأثّر بدرجات متفاوتة بالحكي الموجّه إليه. لا يخضع رفاق مارلو في "قلب الظلام" للتحوّل بفضل القصة التي يرويها لهم. وفي "اللاأخلاقي" Immoraliste، يسيطر على ا لمروي لهم الثلاثة شعور غريب بالتوعّك، هذا إن لم يكونوا في الواقع قد اختلفوا عما كانوا عليه قبل كلام ميتشيل. وفي "الغثيان"، كما في العديد من الأعمال التي يُشكِّل فيها الراوي المروي له، يتغيّر الأخير تدريجياً وعلى نحوٍ عميق بفعل الأحداث التي يرويها لنفسه.

وأخيراً، يمكن للمروي له- الشخصية أن يمثّل بالنسبة للسرد شخصاً رئيساً بشكل أو بآخر، شخصاً يتعذر الاستعاضة عنه؛ على نحوٍ ما، كمروي له. وفي "قلب الظلام"، لا يكون من الضروري بالنسبة لمارلو أن يتّخذ من رفاقه على السفينة نيللي Neillie مروياً لهم. فبإمكانه أن يروي قصته لأي مجموعة أخرى؛ وربّما كان بإمكانه أن يتقاعس عن روايتها كليةً. ومن جانب آخر، كانت لدى ميتشيل في "اللاأخلاقي" رغبة في مخاطبة أصدقائه، ولهذا السبب جمعهم حوله. وفي "ألف ليلة وليلة" يكون اتخاذ شهريار مروياً له، بالنسبة لشهرزاد، إشارة للفرق بين الحياة والموت؛ إذا رفض الاستماع إليها، تموت، وهو من ثم "المروي له الوحيد الذي تستطيع مخاطبته".

وربما كان بالإمكان التفكير في تمييزات أخرى، أو تأسيس فئات أبعد، ولكن على أية حال نستطيع أن نرى كيف يمكن لنمذجةٍ للحكي أن تكون أكثر دقة بكثير، وأكثر إحكاماً، إذا ما تم تأسيسها، ليس فقط على الرواة، وإنما أيضاً على المروي لهم.

وظائف المروي لَهُم

إن نمط المروي له الذي نعثر عليه في حكيٍ ما، والعلاقات التي تربطه بالرواة، والشخصيات، وغيره من المروي لهم، والمسافات التي تفصله عن القراء المثاليين، والافتراضيين، والحقيقيين، هي التي تحدد طبيعة ذلك الحكي. سوى أن المروي له يمارس وظائف أخرى عديدة تتفاوت من حيث الأهمية، وتقتصر نسبياً عليه. وإنه الأمر يستحق العناء، أن نعدد هذه الوظائف وندرسها بشيء من التفصيل.

إن أكثر أدوار المروي له وضوحاً، وهو دور يلعبه دائماً بمعنىً ما، هو دور الوسيط بين الراوي والقارئ (أو القراء) أو بالأحرى بين المؤلف والقارئ (القراء). فإذا تعيّن الدفاع عن بعض القيم، أو فض بعض الالتباسات، أمكن تحقيق ذلك عن طريق الأحاديث الجانبية التي تُوَجَّه للمروي له. فإذا توجب التأكيد على أهمية سلسلة من الأحداث، أو إعادة توكيدها، أو قلقلتها أو تبرير أفعال معينة أو التشديد على اعتباطيتها، أمكن القيام بذلك دائماً عن طريق إرسال الإشارات للمروي له... وتوجد أشكال أخرى للتوسّط قابلة للإدراك غير الأحاديث الجانبية المباشرة. والصريحة التي تتوجّه للمروي له، كما توجد إمكانيات أخرى من التوسط بين المؤلفين والقراء. إن الحوار، الاستعارات، المواقف الرمزية، التلميح إلى نظام معين للفكر أو لعمل معين من أعمال الفن، تُعَدُّ طرقاً لإرشاد القارئ، وتوجيه أحكامه، والتحكّم في ردود أفعاله. وعلاوة على ذلك، فإن تلك هي الطرق التي يفضلها العديد من الروائيين المحدثين، إن لم يكن غالبيتهم، ربما لأنهم يمنحون القارئ حرية أكبر، أو يتظاهرون بمنحه هذه الحرية، ربّما لأنهم يضطرونه للمشاركة بفاعلية أكثر في تطور الحكى أو ربما لأنهم ببساطة يحققون مطلباً معيناً من مطالب الواقعية.

وإلى جانب وظيفة التوسّط، يمارس المروي له، في أي حكي وظيفة التشخيص... تكشف العلاقات التي يقيمها الراوي- الشخصية مع المروي له، شأنها شأن أي عنصر آخر من عناصر الحكي، إن لم يكن أكثر، عن شخصيته. تبدو الأخت سوزان في رواية "الراهبة" Religeuse؛ بسبب تصوّرها حول المروي له وأحاديثها الجانبية الموجهة إليه، أقل سذاجة وأكثر تدبراً وجاذبية بكثير مما تحب أن تبدو.

وعلاوة على ذلك، يمكن للعلاقات بين الراوي والمروي له في نصٍ ما، أن تؤكّد على أحد الموضوعات، أو تجلو موضوعاً آخر أو تناقض مع ذلك موضوعاً مغايراً. يشير الموضوع في الغالب مباشرة للمقام السردي، وما تكشف عنه هذه العلاقات هو السرد كموضوع. وفي "ألف ليلة وليلة" مثلاً، يتم التشديد على موضوع السرد، بوصفه "حياة" من خلال موقف شهرزاد من شهريار. وبالعكس: سوف تموت البطلة إذا قرّر المروي له عدم الاستماع إليها، بالضبط مثلما تموت شخصيات أخرى في الحكي بسبب عدم استماع المروي له لهم. وأخيراً، إن أي حكي مستحيل بدون مروي له. ولكن غالباً ما تكشف الموضوعات التي تهم المقام السردي- أو التي ربّما تهمه عن طريق غير مباشر فقط- عن وضعية الراوي والمروي له في علاقة كل منهما بالآخر. يحتفظ الراوي في "الأب جوريو" بعلاقات القوّة مع المروي له منذ البداية، يحاول الراوي توقّع اعتراضات المروي له، والهيمنة عليه، وإقناعه... مثل هذه

المعركة، وهذه الرغبة في القوّة، يمكن أن توجد على مستوى الشخصيات. ويحدث الصراع نفسه على مستوى الأحداث وأيضاً على مستوى السرد.

فإذا أسهم المروي له في الموضوع الرئيس لحكيٍ ما، فإنه يشكِّل أيضاً جزءاً من الإطار الحكائي، الذي يكون في الغالب جزءاً من إطار ملموس خاص يكون فيه الراوي/ الرواة، والمروي له/ المروي لهم جميعاً كشخصيات ("قلب الظلام"، "اللاأخلاقي"، "الديكاميرون"). ويكون من نتيجة ذلك أن يبرز الحكي بطريقة أكثر طبيعية. فالمروي له، مثله مثل الراوي، يلعب دوراً يخضع لقانون احتمال لا يمكن إنكاره. وأحياناً يقدم هذا الإطار المحسوس، النموذج الذي يتطور به عملٌ ما، أو حكي ما. وفي "الديكاميرون" أو "هيبتاميرون" L'heptameron، نتوقّع أن يصبح كل مروي له بدوره راوياً. وعلاوة على كون المروي له مجرد علامة على الواقعية، أو مؤشر لقانون الاحتمال، فإنه يمثل في مثل هذه الظروف، عنصراً لا يمكن الاستغناء عنه لتطور الحكي.

... وأخيراً، يحدث أحياناً أن يكون من المتعين علينا دراسة المروي له لاكتشاف قوّة الدفع الأساسية للحكي. ففي رواية "السقوط" la chute مثلاً، نستطيع معرفة ما إذا كانت حجج البطل من القوة بحيث يستحيل مقاومتها، وما إذا كانت على العكس من ذلك تشكل إغراء بارعاً، لكنه غير مقنع، فقط بدراسة ردود أفعال المروي له الخاص بكلامنس. إن المروي له بكل تأكيد لا يقول كلمة واحدة على مدى الرواية كلها، بل ولا نعرف ما إذا كان كلامنس يخاطب نفسه أم يخاطب شخصاً آخر... ومهما يكن من أمر هويّة المروي له، فإن الشيء الوحيد المهم هو مدى اتفاقه مع أطروحات البطل. يقدّم خطاب الأخير دليلاً على مقاومة أكثر وأكثر شدة من جانب محدثه. تغدو لهجة كلامنس إصراراً، وجُمَلِه أكثر ارتباكاً كلما تقدّم حكيه، وأفلت منه المروي له، بل ويبدو في مرات عديدة في الجزء الأخير من الرواية وقد اهتز على نحوٍ خطير. فإذا لم يكن كلامنس مهزوماً في نهاية "السقوط"، فإنه لم يكن منتصراً كذلك بكل تأكيد.

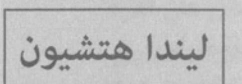
يستطيع المروي له؛ من ثم، أن يمارس سلسلة كاملة من الوظائف في حكيٍ ما: إنه يشكل وسيطاً بين الراوي والقارئ، ويساعد في تأسيس إطار الحكي، ويقوم بوظيفة تشخيص الراوي، ويؤكّد على بعض الموضوعات، ويسهم في تطوير الحبكة، ويغدو المعبر عن المغزى الأخلاقي للعمل. واعتماداً على ما إذا كان الراوي بارعاً أم مفتقراً إلى البراعة واعتماداً على ما إذا كانت تقنية الحكي، تقع داخل دائرة اهتمامه أو العكس، واعتماداً على ما إذا كان سرده يتطلب هذه التقنية أو لا يتطلّبها، فإن أهمية المروي له سوف تتفاوت، ويلعب عدداً من الأدوار يتراوح حجمها، ويُستخدم "بطريقة تتفاوت براعتها وأصالتها". ومثلما ندرس الراوي لكي نُقيّم اقتصاد، ومقاصد، ونجاح أحد المحكيات، تعين علينا أن نفحص المروي له لكي نفهم على نحو أعمق، و/ أو مختلف آلياته ودلالاته.

... إن دراسة المروي له في التحليل الأخير، يمكن أن تقودنا لفهم أفضل، ليس فقط لجنس الحكي، ولكن أيضاً لكل أفعال التواصل.

13

صيغ وأشكال الحكي النرجسي:

مدخل لتصنيف





إن النص الذي نعيد نشره هنا، جزء من الفصل الأول من كتاب "الحكي النرجسي" *Narcissistic Narrative (1980)*، الذي تؤكد فيه ليندا هتشيون الطبيعة التخييلية والزائفة المتأصلة لكل أنواع الحكي، بدءاً من الرواية الواقعية الكلاسيكية وحتى الرواية الجديدة الجديدة *Nouveau Nouveau Roman*. وتتصدى لتعريف ما تسميه بـ"الحكي النرجسي" *narcissistic narrative*، بوصفه النوع الذي يحوّل عملية صُنعه الخاصة إلى جزء من المتعة المشتركة للقراءة. يعادل حكي هتشيون "النرجسي" تقريباً مصطلحات مثل "التخريف" *fabulation* عند روبرت شولز، و"الميتاروائية" *metafiction* عند وليام.هـ. جاص، و"ما فوق الرواية" *surfiction* عند ريمون فيدرمان، و"الرواية الضد" *anti-novel* عند رونالد بين، التي سُكّت جميعاً لتفسير النزعة الواسعة الانتشار للانكفاء *introversion* والمرجعية الذاتية للكثير من روايات ما بعد الحداثة. تجادل هتشيون بأن الحكي النرجسي أو الميتاروائي، هو حكي محاكاتي شأنه شأن أي نوع حكائي آخر، بما في ذلك الواقعية الكلاسيكية. إن فكرة رفض التعريف التقليدي للمحاكاة الساخرة *parody* بوصفها حركة ضرورية تنحرف بعيداً عن المحاكاة باتجاه السخرية والتهكّم أو مجرد التدمير، فكرةٌ مركزية بالنسبة لهتشيون. تُعَرِّف هتشيون؛ التي تحذو حذو المنظرين الشكليين، المحاكاة الساخرة، بوصفها ناتج صراع بين التحفيز الواقعي، والتحفيز الجمالي، الذي أصبح ضعيفاً وواضحاً، وأدى إلى تعرية النظام، ونزع مألوفيته.

لا يتضمّن تفكيك المواضعات القديمة تدمير الجنس، إنّما بالأحرى (كما جادل جون بارت في "أدب الاستهلاك" *The Literature of Exhaustion* و"أدب الإحياء: الرواية ما بعد الحداثية" *The Literature Of Replinishment: Postmedernist Fiction*) ضخ دماء جديدة في الأشكال القديمة "المستهلكة"، وتحويلها إلى أدب "مستعاد" جديد.

كما تضطلع هتشيون كذلك بتهذيب تصنيف جان ريكاردو للصيغ الميتاروائية. فهي تقترح تصنيفاً مبنياً على محور رباعي: النرجسية الظاهرة والخفيةovert and covert narcissism؛ والنرجسية اللغوية والحكائية. ويتم استكمال تحليل هذه الصيغ النظرية أو النماذج الاستعارية الأساسية، عَبْر الوعي بالدور المركزي للقارئ الذي يضطر لضبط وتنظيم وتأويل النص ذاتي الانعكاس بفاعلية ونشاط. تصنيف هتشيون، شأنه شأن كل النماذج البنيوية المماثلة، يصبح بالضرورة إشكالياً في العديد من الحالات العملية للتحليل، ولكنه يبقى برغم ذلك مفيداً كأساس لقياس البنى الميتاروائية.

إذا كان الوعي الذاتي علامة على تحلل الجنس genre، إذاً فقد بدأت الرواية انحدارها منذ مولدها.

ما يفعله الحكي النرجسي بالفعل عندما يزهو ويعرّي أنظمته التخييلية واللغوية أمام أنظار القارئ، هو أن يحوّل سيرورة الصنع، سيرورة الـ poiesis إلى جزء من المتعة المشتركة للقراءة.

وعلى الرغم من الاتهامات العدائية لـ"النرجسية المزهوة بذاتها" التي قامت بها الكثير من المراجعات، والعدد المتزايد من الروايات ذاتية الانعكاس التي ظهرت، فإن عدداً محدوداً من الدراسات المنهجية قد كُرّس لتحديد أنماطها، وكُرّس عددٌ أقل من ذلك بكثير لدراسة أسباب هذا الانكفاء الأدبي.

يقدّم جان ريكاردو لنا على نحو ملائم رسماً بيانياً(1) تمثيلياً ذاتياً أفقياً وعمودياً تتقاطع عليه بانتظام الصيغ الميتاروائية. يقدّم ريكاردو نظاماً يتبنين على نمطين من أنماط الانعكاس الذاتي، (أو، إذا استخدمنا مصطلح ريكاردو الخاصauto-representation -vertical and horizontal: التمثيل الذاتي- العمودي والأفقي). إن التشكيل العمودي متداخل الأبعاد interdimentional، يشتغل بين "المتخيل" fiction (ما يقال) و"السرد" narration (كيف يقال) يكون التمثيل الذاتي الأفقي متعدّد الأبعاد. وهناك مجموعتان فرعيتان ضمن ثلاثة أنماط، تنتج أربع صيغ منفصلة، "تمثيل ذاتي، عمودي هابط، تعبيري" auto-représentation verticale descendante expressive (1): إذ يتحكّم "المتخيل" في "السرد"، كما هو الحال تقليدياً في النصوص الواقعية التي يهيمن فيها البعد المرجعي، (2) "تمثيل ذاتي عمودي هابط مُنتج" auto- représentation horizontale, verticale, ascendante, productrice ويشتغل هذا عندما يكون "السرد" هو الذي يتحكّم في"المتخيل" أو على الأقل يؤثّر فيه، وهذا ما كان يسميه ريكاردو قبل ذلك(2) "أدب العمل" literature du faire أو "الكتابية" scripturalisme، لأن النص يشير إلى نفسه مجازياً أو استعارياً كنص مكتوب، كإنتاج نشِط للكاتب

---

(1) 'La population des miroirs,' poétique 22 (1975): 212.

(2) Problèmes du nouveau roman (paris: Seuil, 1967), pp.12, 54; and pour une théorie du nouveau roman (paris: Seuil, 1971), pp. 105,107, 156. see also 'penser la littérature aujourd' hui,' Marche Romane 21 nos. 1-2 (1971): 7-17.

والقارئ؛ (3) "تمثيل ذاتي أفقي مرجعي، مُنتِج" auto –représentation, horizontale, référentielle, productrice: يشتغل على مستوى "المتخيل" فقط، على شكل تكرار بنيوي للحدث، أو "إرصاد" mise en abyme، وربّما تعطيل ميكروكوزمي للتتابع الزمني والتشويق؛ "تمثيل ذاتي أفقي لفظي، مُنْتِج" (4) auto-représentation, horizontale, littérale, productrice يعمل على مستوى "السرد" narration وحده، ويصبح "السرد" بالفعل هو "المتخيل".

وهناك على الأقل ثلاث مشكلات كامنة تتعلّق ببنية ريكاردو هنا. أولاً، من الصعب أن نرى كيف تصف مقولته الأولية، شأنها شأن أي نوع من التمثيل الذاتي، عدا في مثاله عن الجناس الاستهلالي، تقنيةً غير مهمّة على وجه الخصوص في الحكي. فهو يقوم بفصلها بالفعل عن غيرها عن طريق العنوان الازدرائي "تعبيري expressive" (كمقابل للعنوان الحديث "مُنتِج productrice")، ولكن يظل على المرء أن يشك في جدواها كمقولة حول التمثيل الذاتي. والتحديد الثاني لهذا النظام يكمن في غياب التمييز عند ريكاردو بين نصوص ذاتية الوعي بسيرورتها الحكائية، ونصوص تنعكس على ذاتها لغوياً. وهذا يسبب مشكلات بارزة في تحليلات ريكاردو الشخصية لريمون روسي، على سبيل المثال، التي يخلط فيها ويضم معاً المسلك اللغوي التوليدي للمؤلف، والانعكاسات المرآوية الحكائية البنيوية المختلفة التي تكون- رغم ذلك- ذاتية الانعكاس بالمثل، وهو الخلط الذي أحس به ولكنه لم يوضحه في كتابته الأحدث عن روسي(1). إن اللغة والبنى الحكائية متضمنة في مقولته حول "السرد" narration، لكن بعض النصوص- مثل نص جون بارت Chimera "الكِمِّير"- تكشف عن عملياتها الحكائية، بينما يركز بعضها الآخر- بما فيها روايات ريكاردو نفسه- على فعلها اللغوي الخاص. ومن الحقيقي أن اللغة تعمل في الحالة الأخيرة غالباً لترتيب الصيغ الحكائية. ولكن، بما أن الأمر ليس بالضرورة كذلك في المثال العكسي (أن تحدد البنى الحكائيةُ اللغةَ)، فسوف تبدو هناك حاجة لتمييزٍ بين النمطين.

والصعوبة الثالثة الخاصة بتقاطع المقولات التمثيلية الذاتية الأفقية والعمودية عند ريكاردو تكمن في إحكامها ذاته، وطبيعتها الاستدلالية القبلية. ولقد أشير بالفعل إلى وجود شك ما في أن يسمح تناظرها المخيف (أو بالأحرى يتطلب) وجود ما يدعوه "تمثيل ذاتي عمودي هابط، تعبيري". ومع ذلك، يمكن أن نجد أنفسنا إزاء مثلث مبنين صافٍ للأنماط، لولا حقيقة وجود ما يبدو أنماطاً أكثر من الوعي الذاتي الميتاروائي تتجاوز قدرته على التعليل. وكما ذكرنا، توجد نصوص واعية بذاتها حكائياً، أي، واعية بسيروراتها الحكائية الخاصة.. وتوجد نصوص أخرى منعكسة على ذاتها لغوياً، مظهرة درايتها بكلا حدود وقوى لغتها الخاصة. في الحالة الأولى، يقدم النص نفسه كحكي؛ وفي الحالة الثانية، يكون نصاً غير مشوش، لغة.

ويتعين إقامة تمييز أبعد، برغم ذلك، ضمن هاتين الصيغتين، لأن أيّاً منهما يمكن أن توجد في شكلين على الأقل، ما يمكن أن نصطلح على تسميته الظاهر overt والخفي covert. توجد الأشكال

---

(1)'Disparition élocutoire' in Leonardo Sciascia, Actes relatife à la mort de Raymond Roussel (paris:L'Herne, 1972), pp. 7-30.

الظاهرة للنرجسية في نصوص يكون فيها الوعي الذاتي والانعكاس الذاتي بارزين على نحوٍ واضح، عادةً، ومعبّر عنهما موضوعاتياً أو مجازياً داخل حدود "المتخيل" وفي شكلها الخفي، تكون هذه السيرورة مُبَنْيَنَة ومذوتة، ومتحققة. إن نصاً كهذا، يمكن أن يكون في الحقيقة ذاتي الانعكاس، ولكن ليس بالضرورة واعياً بذاته. يجد المرء نفسه مرّةً ثانيةً إزاء نظام رباعي الأطراف، هذه المرة، مع نظام للنرجسية الأدبية الحكائية واللغوية الظاهرة، ونظائرها الخفية، سواءً كانت هذه النظائر حكائية أو لغوية. ولكي نوضّح ونوسّع هذا النظام، ونرى استتباعاته التعاقبية والتزامنية على حد سواء، فإن من الضروري التعامل مع كل صيغة وشكل على نحو تتابعي.

في أقصى أشكاله الظاهرة، يتّخذ الوعي الذاتي لأحد النصوص في الغالب، صورة مَوْضَعَة thematization صريحة من خلال أليغوريا الحبكة، والاستعارة الحكائية أو حتى التعليق الذي يضطلع به الراوي. وهذه الإمكانية الأخيرة تطرح مرة ثانية سؤال الحداثة برمته، وأصول الميتارواية الحديثة. ولقد أشير بالفعل إلى تجذر هذه التجليات الجديدة في تقليد وعيٍ ذاتي أدبي يرجع تاريخه، خلال الانعكاس الداخلي الرومانتيكي؛ إلى راوي القرن الثامن عشر المرشد الثرثار وإلى "سيد هاميت بنجلي" في دون كيشوت. ومعنى هذا فيما يبدو، وجود تقليد متنامي للنرجسية، وليس انقطاعاً محدّداً انبثقت منه الميتاروايه... وربّما كانت كل رواية تحمل بداخلها دائماً بذور قراءة "نرجسية"، بذور تأويل يجعل منها استكشافاً أليغورياً أو استعارياً لسيرورة تشكيل عالم أدبي.

وهذا يبدو، على نحو لا يمكن إنكاره، تأمّلاً أكثر إقناعاً إذا قبلنا "دون كيشوت" (عوضاً عن "باميلا" Pamela، حكاية الرحلات البحرية، أو الحكايات الشعبية المنظومة fabliaux، إلخ) كأول رواية، إذ إن فحواها المحاكاتية الساخرة جوهريةٍ لهويتها الشكلية. إن المفهوم الشكلاني الروسي للمحاكاة الساخرة بوصفها فناً مستقلاً مبنياً على اكتشاف "سيرورة" يمكن أن يكون من ثم ذا أهمية في دراسة التطور الجدلي للرواية. فالرواية تبعاً للمنظرين الشكلانيين، هي ثمرة صراع بين تحفيزٍ واقعي وآخر جمالي كان قد غدا ضعيفاً وتم التأكيد عليه. والنتيجة هي تعرية النظام أو السيرورة المبدعة التي تخلت وظيفتها عن مكانها للمواضعة الميكانيكية. ويبدو الأمر كما لو أن جدلاً تأسس؛ كما لو أن هذه المادة التي اتخذت شكل المحاكاة الساخرة قد أصبحت خلفية للأشكال الجديدة، ومن ثم برز مركب جديد. فإذا لم يتطوّر شكل جديد من أشكال المحاكاة الساخرة عندما يصبح شكلٌ قديمٌ غير محفزٍ بما يكفي، فإن الشكل القديم يميل إلى التحلل إلى مواضعةٍ خالصةٍ؛ لاحظ، الرواية التقليدية الشعبية، أفضل المبيعات.

وهناك عملية أخرى ذات أثر في المحاكاة الساخرة الميتاروائية يسمّيها الشكلانيون الروس "نزع المألوفية" defamiliarization. يلفت تعرية الحيل الأدبية في الميتارواية انتباه القارئ إلى تلك العوامل الشكلية التي غدا، من فرط مألوفيتها، غير واعٍ بها. ومن خلال تَعَرُّفِه على مادة الخلفية، تبرز متطلبات جديدة تسترعي الانتباه والانخراط النشط الذي يؤثر على فعل القراءة.

وبناءً عليه، نجد راوي جون فاولز في "عشيقة الملازم الفرنسي" The French Lieutenant's Woman. يحاكي على سبيل السخرية مواضعات الرواية الفيكتورية، لكنه يفعل ذلك كوسيلة لشكل مركب synthetic حديث جديد وثيق الصلة. ومع ذلك، فمن الممكن النظر إلى هذا اللعب بوصفه الجوهر الحقيقي لجنس الرواية: يقلّد دون كيشوت أماديس الغالي Amades of Gaul، ويتظاهر سرفانتيس بأنه دون كيشوت.

وفي الحقيقة يمكن رؤية تقنيات "أدب الاستشهاد" Litérature citationnelle، بوصفه محاكاتياً ساخراً وتوليدياً في ذات الوقت. تكون الاقتباسات من أحد النصوص، عندما تدرس في سياق نص آخر، هي نفسها، وجديدة برغم ذلك ومختلفة، نسخة مصغرة من مفهوم ت.س. إليوت عن "التقاليد " في الأدب. فالإبداع المحاكاتي الساخر لرواية جديدة، من خلال إعادة كتابة رواية قديمة، هو ذاته الموضوع النرجسي للمحاكاة الساخرة الميتاروائية في حكاية بورخس عن بيير مينار Pierre Menard، مؤلّف دون كيشوت.

المحاكاة الساخرة إذاً، هي استكشاف للاختلاف والتشابه: إنها تستدعي، في الميتارواية، قراءة أدبية أبعد، وتعرّفاً على الشفرات الأدبية. ولكن من الخطأ أن نرى أن غاية هذه السيرورة هي التهكم أو السخرية أو مجرد التدمير(1). تحاكي الميتارواية محاكاة ساخرة وتقلّد بوصفها طريقة لشكل جديد. يكون مماثلاً في جدّيته بالضبط، وفعاليته كتركيب synthesis، للشكل الذي تحاول أن تتجاوزه جدلياً. وهي لا تتضمّن بالضرورة حركةً بعيداً عن المحاكاة مع ذلك، اللهم إلا إذا كان المصطلح يعني فقط تقليداً صارماً لموضوعٍ أو تحفيزاً سلوكياً واقعياً.

ويمكن لأحد النصوص أن يُقَدَّم بوعي ذاتي سيروراته الخاصة المبدعة، ربما بوصفه نموذجاً لممارسة الإنسان للغة وإنتاج المعنى. وقد يفعل ذلك، كما يقترح جوناثان كلر في "الشعرية البنيوية" Sructural Poetics بغية نزع أسلحة الهجومات على "المحتمل"، وذلك عبر الإقرار بطبيعته الزائفة. ويمكن عمل ذلك أيضاً لفرض مطلب خاص على القارئ، مطلب التعرّف على شفرة جديدة، لقراءة أكثر انفتاحاً تقتضي تركيباً محاكاتياً ساخراً للعناصر الخلفية والأمامية.

ويبقى سبب آخر، بالطبع لعدم كون الرواية الحديثة ذاتية الإخبار ضد محاكايته. إن "الواقعية النفسية" لرواية أوائل القرن العشرين، خرجت إلى حيز الإمكان بفضل وعي ذاتي رومانتيكي، ووسّعت معنى المحاكاة الروائية لكي يشمل السيرورة والمُنتَج (مرة ثانية من خلال حركة جدلية) على حد سواء. جويس وبروست وفرجينيا وولف وبيرانديللو وسفيفو Svevo، وجيد والكثيرين غيرهم، بدأوا، لأسباب

---

(1) Cf. Jonathan Culler, Structurakist poetics (London: Routledge and kegan paul, 1975), p. 153, and Robert Scholes re romance modes in 'Metafiction,' Iowa Review 1 (fall 1970): 103. see the author's 'parody without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody,' Canadian Review of Comparative Literature 5 no.2 (spring 1978): 201-11.

عديدة اجتماعية وفلسفية، في مساءلة النظرة الضيقة المتزايدة للواقعية الروائية التي تطورت عن طبيعية القرن السابق.

كان لنظرتهم "الواقعية الذاتية" أثران كبيران على التقليد الروائي في القرن التاسع عشر، وهما أثران دالان هنا، وخاصة بالنسبة للأشكال الظاهرة للنرجسية. لقد أصبح التقديم المُفضّل للواقع الخارجي، الذي كان مهماً ذات يوم، مستبعداً، أو على الأقل سلباً لأن بؤرة الاهتمام انتقلت للسيرورات الداخلية للشخصية- خيالية ونفسية. ثانياً، بدأ دور القارئ في التغير، ولم تعد القراءة سهلة، أو خبرة منضبطة مريحة؛ لقد أصبح القارئ الآن مضطراً للتحكم والتنظيم والتأويل.

ما الفرق إذاً بين هذا النمط من التمثيل الذاتي، وما سميناه هنا بالميتارواية الحديثة؟ المسألة مسألة تاريخ، لأن الوعي الذاتي لوليام سارويان كان في خدمة الواقعية التقليدية، في قصص مثل "سبعون ألف أشوري" Seventy Thousand Assyrians أو "وحدي على الأرض" Myself Upon The Earth. وليس الأمر بالضبط هنا ما أطلقنا عليه "النرجسية الظاهرة".... يكمن أحد الاختلافات في الدور المناط بالقارئ. إن الرواية "التعبيرية" في اهتمامها بالكُتّاب والروايات، تبئر على فكرتها الخاصة(1). ومن ثمَّ، يكون الإهتمام الأساسي على سيرورة الكتابة ومُنتجها. وفي الشكلين كليهما، الخفي والظاهر للنرجسية الميتاروائية، لا تتّسع هذه البؤرة لكي تشمل سيرورة موازية لها أهمية مساوية لتحقيق النص، هي سيرورة القراءة. إن القارئ يكون مضطرّاً صراحة أو ضمناً لمواجهة مسؤوليته تجاه النص، أي تجاه العالم الروائي الذي يبدعه عبر الإحالات التخييلية المتراكمة للغة الأدبية. وكما يحقّق الروائي عالم خياله من خلال الكلمات، فإن القارئ كذلك، يصنع- من هذه الكلمات نفسها- عالماً أدبياً معاكساً يكون من خلقه الخاص بالقدر نفسه الذي يكون عليه خلق المبدع لعالمه. إن معادلة القراءة والكتابة هذه، هي أحد الاهتمامات التي فصّلت الميتارواية الحديثة عن الوعي الذاتي الروائي السابق.

وصحيح بكل تأكيد، أن الرواية منذ نشأتها أظهرت اهتماماً بتشكيل قارئها، لكن نصوصاً قليلة مبكّرة سوف تقر بحريّة القارئ أو تطلب منه التنازل عنها. إن "ترسترام شاندي" مشغول على الدوام بمؤهلات قارئه واحتياجاته. وفي "توم جونز"، يبدو الأمر غالباً كما لو أن علاقة القارئ الأولية كان المقصود بها أن تكون مع الراوي- الكاتب المرشد، عوضاً عن أن تكون مع الشخصيات. روفاني Rovani ومانزوني Manzoni يقومان بتقريع قرّائهما من الأناث، ويكون ديدرو وقحاً تماماً على نحوٍ مضحك مع قرّائه نافذي الصبر المفترضين. وتضع الروايةُ التراسليةُ الشكلِ عموماً القارئَ صراحة داخل بنية الرواية بوصفه قارئ رسائل، وهو عرف يقوم "جيد" بمحاكاته محاكاة ساخرة بارعة في رواية "مزيفو النقود": كل شخص في هذه الرواية يقرأ رسائل ويوميات الغير مُحْبِطاً، ونازعاً في غضون ذلك مألوفية استجابات كثيرة ممكنة للقارئ.

---

(1) Morray Baumgarten, 'From Realism to Expressionisn: Toward a History of the novel,' New Literary History 6 (winter 1975): 418.

هذا النوع المبكر من مَوْضَعَة thematizing وبنينة دور القراءة قريب من النرجسية الظاهرة، ولكن بدون الانعكاس الضروري (انعكاس مقلوب، كما في المرايا) لسيرورة القراءة. يخاطب راوي بيرانديللو؛ مثلاً، القارئ في Uno, nessuno, centomila وكأنّما في مناجاة مستحضراً إياه تقريباً إلى خشبة المسرح وكأنّما يشجّع (لكنه يُفشِل) حواراً. وتُقدِّم أزمة العلاقات الإنسانية التي يتم تجسيدها في الرواية من خلال الشخصيات، عبر القارئ، في الشكل والبنية، لكن بيرانديللو لم يقترح توازي أفعال الكتابة والقراءة... تبدو الميتارواية؛ مع ذلك، (شأنها شأن الروايات كلّها بالطبع) واعية بحقيقة أنها لا وجود لها بالفعل بمنأى عن تلك الحقيقة التي شكلَّها الفعل الداخلي للقراءة الذي يتعارض مع الفعل المتخارج للكتابة.

إن العديد من التقنيات تُسْتَخْدم في الشكل الظاهر للنرجسية، وهي تقنيات تتّسق مع "التمثيل الذاتي الأفقي، المرجعي، المُنتج" عند ريكاردو، كما تتّسق أيضاً مع "التمثيل الذاتي الأفقي الصاعد، المنتج، أي استخدام الأليغوريا والإرصاد mise en abyme، والاستعارة، والعالم الصغير microcosm لنقل البؤرة من "المتخيل" fiction إلى "السرد" narration، إما بجعل السرد ضمن المادة الفعلية لمحتوى الرواية، أو بتقويض التماسك التقليدي لـ"المتخيل" ذاته، في الحالة الأخيرة.

التمييز بين هاتين الصيغتين من صيغ النرجسية ضمن هذا الشكل الظاهر، ضروري في هذه المرحلة. وفي الصيغة الحكائية، يكون القارئ واعياً بحقيقة أنه أيضاً، يَخْلق على نحوٍ فعّال من خلال فعل القراءة عالماً تخييلياً، وغالباً ما يُوجِّه وعيه بهذه الحقيقة شفرةٌ حكائيةٌ أزيحت إلى الخلفية حُوكيت محاكاة ساخرة. وفي " عشيقة الملازم الفرنسي" The French Lieutenant's Woman، تكون حبكة فاولز المركزية المقرة بالحرية، التي تضم سارة وشارلز، أليغوريا للحرية المُعْتَرف بها للقارئ الذي تُضفَى عليه ثيمة بواسطة شخصية أخرى، هي شخصية الراوي.

إن نصوصاً أخرى نرجسية حكائية diegetic narcissistic ظاهرة، مثل رواية "كوفر" The Magic Poker، تكون أيضاً واعية بمكانتها على نحو صريح، كأعمال فنية وأدبية، وبسيروراتها الحكائية المبدعة لعالمٍ، وبالحضور الضروري للقارئ: "ربما أَخترِعُ غداً شيكاغو ويسوع المسيح، وتاريخ القمر مثلما اخترعتك، أيها القارئ، بينما أستلقي هنا تحت شمس ما بعد الظهيرة"(1). ومع ذلك، فإن الصيغة الثانية ضمن هذا الشكل، أي الصيغة اللغوية، تعمل بوعي ذاتي عند مرحلة أكثر قاعدية إلى حد ما. يكشف النص في النرجسية الحكائية عن نفسه كحكي في أثناء اكتمال البناء التدريجي للعالم التخييلي عن طريق الشخصية والفعل. ومع ذلك، فإن النص يمكن أن يكشف بالفعل عن أحجار بنائه- اللغة الفعلية التي تعمل إحالاتها على تشييد هذا العالم الخيالي. إن حقيقة أن هذه الإحالات تخييلية وليست واقعية تؤكدها شفرة الجنس التي تؤسسها كلمة "رواية" على الغلاف. فرواية "جيوش الظلام" Armies of the Night لـ"ميللر" شبه فُصامية لهذا السبب، عنوانها الجانبي هو "الرواية كتاريخ"

---

(1) Pricksongs and Descants (New York: New American Library, 1969), p.40.

و"التاريخ كرواية"، وسوف تكون بعض الإحالات اللغوية في النص وظيفية في بناء الحبكة والشخصية، بينما يمكن لبعضها الآخر أن يبدو مجانياً، لكنه سوف يعمل بالفعل باتجاه خلق ما يدعوه بارت "أثر الواقع"(1) effect de réel.

ولكي يفهم القارئ لغة الرواية، تَعَيَّن عليه أن يشترك مع الكاتب في بعض الشفرات المعترف بها- اجتماعية، أدبية، لغوية، إلخ. تقوم الكثير من النصوص بعملية الموضعة thematize من خلال الشخصيات والحبكة، ومن خلال عدم كفاية اللغة في وصف المشاعر، وتوصيل الفكر، أو حتى الحقيقة. وكثيراً ما تقدم هذه الموضوعة بوصفها أليغوريا إحباط الكاتب عندما يواجه بالحاجة إلى أن يقدم فقط من خلال اللغة عالماً من صنعه يتوجب تحققه من خلال فعل القراءة. فـ"هيلاري بيرد" ليست "ابنة الكلمة" word child الوحيدة التي في رواية إيريس موردوخ التي تتخذ هذا الاسم. وفي المقابل، هناك نصوص أخرى تقوم بإضفاء موضوع على القوّة المسيطرة والطاقة الكامنة للكلمات: قدرتها على خلق عالم أكثر واقعية من العالم الإمبريقي لتجربتنا. إن "الآلة العالمية" la macchina mondiale، مجرد نموذج واحد من نماذج هذا التنوع المشترك الكامل للنرجسية اللغوية الظاهرة.

وفي الصيغتين كلتيهما، اللغوية والحكائية، يكون التركيز على السيرورات الخلّاقة للقارئ بالقدر نفسه الذي يكون به التركيز على السيرورات الخلّاقة للكاتب: "أيها القارئ... إن أمامنا أدواراً نلعبها، أنت وأنا: أنت الطبيب ("تغسل يديك من وقت لآخر، وأنا، وأنا أكون، وأعتقد أنني، المريض العصبي الكئيب، أنا أتداعى تداعياً حرّاً، ببراعة، ببراعة، لكي أشركك في المشكلة، أو، لخوفي من أن أصيبك بالملل: أي ملل؟")(2). تضع الروايات النرجسية الطبيعة التخييلية، والبنية، أو اللغة صراحة في قلب مضمونها. إنها تلعب بالطرق المختلفة للترتيب، وتسمح للقارئ (أو تضطره) أن يتعلّم كيف يفهم معنى هذا العالم الأدبي (إن لم يكن العالم الحقيقي). نصوص كهذه، ليست خارج الشفرة المحاكاتية. فواقعية القرن العشرين تأخذ في الحسبان محاكاة السيرورة الدينامية، وأيضاً، المنتج السكوني أو الموضوع. وليس السبب في هذا هو صعود البنيوية كما يظن البعض(3)، إنّما بالأحرى هو الميتارواية أو الرواية ذاتها... فما كان ينظر إليه دائماً بوصفه حقيقة بدهية بالنسبة للرواية، وإن لم يبلغ مرحلة الوعي، يُجْلَبُ إلى الصدارة في النصوص الحديثة. إن صنع العوالم التخييلية والتفعيل الخلاق البناء للغة ذاتها، يشترك فيهما الآن بوعي ذاتي كلا المؤلف والقارئ. والأخير، لم يعد يطلب منه أن يكتفي بمجرّد الاعتراف بان الموضوعات التخييلية "شبيهة بالحياة"، بقدر ما يطالب بالمشاركة في خلق عوالم، ومعانٍ من خلال اللغة؛ لم يعد بإمكانه تجنّب الدعوة للفعل، لأنه متورط في ذلك الوضع التناقضي الذي يضطره فيه النص للاقرار بالطبيعة التخييلية للعالم الذي يقوم هو أيضاً بخلقه. ومع ذلك،

---

(1) 'L'Effet de réel,' Communications 11 (1968): 84-9.

(2) Donald Barthelme, 'Florence Green Is 81,' in Come Back, Dr. Caligari (1961: reprinted, Boston: Little, rown and Col., 1964), p.4.

(3) Culler, Structuralist poetics, p. 238.

فإن هذه المشاركة تورّطه فكرياً وإبداعياً، وربّما أيضاً وجدانياً في فعل إنساني واقعي جداً، أي نوع من الاستعارة الخاصة بجهوده اليومية بغية "فهم" التجربة.

القارئ والكاتب ينخرطان في أفعال متوازية، إذا ما عُكِسَ اتجاههما، لأن كليهما يصنع عوالم تخييلية داخل ومن خلال الاشتغال الوظيفي للغة. وتلك هي المسؤولية، الحرية الوجودية تقريباً المقرونة بالمسؤولية، التي تقدمها الميتارواية للقارئ وتتوقعها منه.

ومثلما تضطرّنا النرجسية الظاهرة overt narcissism لتأمل أصل و"جِدَّة" التقنية الميتاروائية. فإن أيّة مناقشة لهذا الشكل الخفي للانكفاء الأدبي تطرح السؤال الآخر المهم حول مسألة الحدود الخارجية للرواية كجنس حكائي محاكاتي: إلى أي مدى يمكن أن يصل التمثيل الذاتي قبل أن يصبح لا تمثيلاً أو تمثيلاً مضاداً؟ إن الإجابة على هذا السؤال تقتضي فحص الصيغتين المختلفتين للنرجسية الخفية.

الانعكاس الذاتي على هذا المستوى الخفي Covert Level يكون ضمنياً، أي يكون مُبنيناً ومذوّتاً داخل النص. ونتيجة لذلك، لا يكون بالضرورة ذاتي الوعي. وهذا يبدّل الشكل الذي يتخذه ونوع التحليل. وإذ إن ريكاردو لا يفصّل الصيغتين الحكائية واللغوية، فسوف يضطر ربّما إلى أن يجمع الصيغتين معاً تحت مقولة "التمثيل الذاتي الأفقي، الحَرْفي المنتج"، لأن الصيغتين كلتيهما تشتغل على مستوى "السرد" narration عنده. وإذ إنه لا تتم مخاطبة القارئ عادة بشكل مباشر هنا كما يمكن أن يكون عليه الحال في الشكل الظاهر، فإن من الأصعب أن نعمّم بخصوص الأشكال المختلفة التي يمكن أن تتخذها هاتين الصيغتين الخفيتين. ومع ذلك، فإن إحدى المقاربات الممكنة يمكن أن تكون العكوف على ملاحظة النماذج المتكررة التي توجد مذوتة في هذا النوع من الميتارواية.

وعلى المستوى الحكائي، توجد نماذج عدّة، أو ما يمكن أن نصطلح على تسميته بالجداول القابلة للإدراك. ومن بين هذه الجداول ما يلي: 1- القصة البوليسية (الحبكة المكتوبة وحبكة القتل)(1). هذا الشكل الأدبي المبني على نموذج عام للغز أو الأحجية، هو نفسه شكل ذاتي الوعي تماماً: قارئ سر إحدى جرائم القتل يبلغ حد توقع وجود كاتب رواية بوليسية داخل القصة ذاتها... تمتلك حبكة سر الجريمة أيضاً أعرافاً بنيوية في غاية القوّة والوضوح. هناك جريمة؛ وسوف تُحَلُّ هذه الجريمة بسبب الاتساق السايكولوجي للشخصيات من جهة والقوى المتفوّقة قليلاً التي يمتلكها المخبر من جهة أخرى. ويكون دليل الاتهام بالجريمة متضمناً في النص، وقد تبدو بعض التفاصيل في النهاية غير ذات صلة بالحبكة، لكنها جميعاً تمارس دوراً وظيفياً، حتى ولو كان هذا الدور هو تضليل القارئ. ومع ذلك فإن الانتصارات العقلية المخيِّة لشرلوك هولمز أو نيرو وولف، اللذين يؤولان المفاتيح، ويكتشفان حل

---

(1) إحدى الشخصيات في Thomas Pynchon's V، وهو روبرت ستنسيل يضطلع بوظيفة بناء الحبكة، الربط، والوصل. ولكن هنا، تكشف غريزة صنع الحبكة عن نفسها كبارانويا، وهي تمثل، ربما، استعارة بنيوية أخرى للنرجسية الحكائية.

الأحجيات، هي في الحقيقة انتصارات القارئ... تكون الثغرات الهرمنيوطيقية لهذه الرواية وظيفية أيضاً على نحو صريح.... 2- الفانتازيا. إن النصوص النرجسية الضمنية تشترك مع كل الأدب الفانتازي في القدرة على إجبار القارئ (لا تطلب منه صراحة) على خلق عالم مُتَخيَّل تخييلي منفصل عن العالم الإمبريقي الذي يعيش فيه... وبينما يتم إبلاغ القارئ صراحة في النرجسية الظاهرة بأن ما يقرأه خيالي، وبأن الإحالات اللغوية للنص تخييلية، فإن تخييل الإحالات في الفانتازيا (والأشكال الخفية للنرجسية التي تعمل نموذجاً لها) يكون بديهياً... 3- بنية اللعب. في المؤتمر الذي عقد في سيريسي Cerisy عام 1971، زعم روب جرييه بأن عمله كله كان محاولة لإلقاء الضوء على بنى اللعب والأيديولوجيا التي تقتضيها مجانيته(1). لقد كان الروائيون الجدد بالتأكيد هم الأكثر صراحة في استخدامهم لنموذج اللعب. وفي رواياتهم، يمكن العثور على مفاهيم الشفرات، أو مفاهيم القواعد المعروفة والمتبعة في أفعال الكتابة والقراءة (التي غدت في حد ذاتها غايات). إن إتباع هذه القواعد، الذي يؤكّد على السيرورة المستخدمة وليس المنتج الذي يمكن بلوغه في النهاية، يمكن أيضاً مشاهدته، برغم ذلك كمطلب يفرضه على القارئ الاستخدام النرجسي لنموذج اللعب المتحقق عموما. وينطبق هذا على النصوص التي تختلف جذرياً من ناحية الأثر: بدءاً بـ بنية لعبة البيسبول في "جمعية البيسبول العالمية" Universal Baseball Association لروبرت كوفر التي تضم ج. هنري وو، بروب، وحتى طاولة الشطرنج في Drame لسولير، إلى إلقاء النرد الأكثر صراحة الذي يقوم به القارئ عند سانجينتي Sanguineti، لكي يرتب الأجزاء الثلاثةلـ Il giuoco dell'oca... 4- الإيروتيكي. النصوص الروائية التخييلية كلّها تحاول تعذيب القارئ وإغرائه. إن مثل هذه النصوص، كما اقترح رولان بارت في S/Z وكتابه الأكثر حداثة "لذّة النص"، تسعى أيضاً للهروب من الاستحواذ المرغوب فيه. إن العلاقة الإيروتيكية القائمة أساساً بين النص والقارئ، أو الكاتب والقارئ، هي أحد الموضوعات التي اتخذت شكل الثيمة صراحة في "الكمير" Chimera لجون بارت. ولكن النموذج الإيروتيكي يمكن أن يتحقق على نحو خفي أيضاً. يغدو فعل القراءة في الوقت ذاته حسّياً بشكل حرفي وجنسياً استعارياً في سيرورته لتوحيد "كل التقاطبات" في "الخاسرات الجميلات" Beautiful Losers لـ"ليونارد كوهن"... وفي "زوجة وحيدة" Lonesome Wife لـ"ويللي ماسترز" يشبِّه وليام جاص عزلة القراءة باللقاء الجنسي. تخترع "بطلته" أيضاً عوالم (وتحاكي محاكاة ساخرة عوالم أدبية موجودة) في أثناء العملية الجنسية؛ إنها ترى نفسها بلغة بيكيت كـ"خيال يتخيل ذاته يتخيل".

هذه النماذج الحكائية الأربعة. ليس المقصود بها أن تكون شاملة وكاملة، إنّما هي فقط أربعة نماذج قابلة للإدراك بالفعل، أو أنماط استعارية مذوَّتة بنيوياً في نصوص ذاتية الانعكاس... أما النمط الأخير الوحيد المتبقي من أنماط النص النرجسي الذي يتعيّن دراسته، فهو التنوع اللغوي الخفي. في هذا النمط، يبدأ جزء من مقولة التمثيل الذاتي المتخلل الأبعاد intradimentional (أفقي، حرفي، مُنْتِجٌ) عند ريكاردو (على مستوى السرد) في الاشتغال. النماذج هنا، تناقش على نحو أقل سهولة بمصطلحات غير نصية معممة، وأحد هذه النماذج يمكن أن يكون اللغز أو النكتة، وهو شكل يلفت

(1) Nouveau Roman: hier, aujoud'hui 1 (paris: Union Générale d'Editions, 10/18, 1972): 127.

انتباه القارئ للغة نفسها، للطاقة الكامنة لإزدواجها الدلالي. إن بإمكان اللغة أن تنقل المعنى أو أن تخفيه. وهناك نماذج توليدية أخرى مثل التورية والجناس التصحيفي. لقد شعر سوسير بوجود طبقة من الجناس التصحيفي في النصوص اللاتينية والإغريقية الأولى... هذا اللعب اللغوي يمكن العثور عليه أيضاً عند هوغو وجول فيرن... لكن نادراً ما عمل لعب الجناس التصحيفي بوصفه النموذج المشكِّل الوحيد لـ"الرواية"... ربّما أمامية اللغة عند جويس في "فينجانس ويك" تكون هي السلف الحقيقي لإبداع الروائيين الجدد الجدد في الفضاء الواقع بين الكلمات. إن اللغة عند روسي المبكر، تلد لغة، تلد بدورها "رواية" سردية محتملة الصدق. وتلد اللغة عند جويس كما عند ريكاردو، لغة هي "الرواية التخييلية". وتشهد قراءة هذه النصوص على المتطلبات الزائدة المفروضة على القارئ. إن الدينامية المبدعة والابتهاج بالإمكانيات التأويلية اللانهائية التي كانت في الماضي ملكاً للكاتب، يشارك فيها القارئ الآن عبر سيرورة تجسيد النص الذي يقرأه. ويتم تعَلُّم هذا الدور الجديد في النرجسية الظاهرة؛ فيبرز كثيمة. أما في الشكل الخفي، فيتم تحقيقه.

هذا الانعكاس المرآوي mirroring المقلوب للسيرورة الخلاقة، أثار، مَرَّة ثانية، السؤال المهم المتعلّق بحدود جنس الرواية: عند أي مرحلة يصبح التمثيل الذاتي تمثيلاً مضاداً؟

إن إزاحة مركز الاهتمام الواقعي التقليدي للرواية. بعيداً عن القصة المروية، نحو القصة الراوية، لتفعيل اللغة وبنى حكائية أكبر، مهم بالنسبة للرواية الجديدة الجديدة nouveau nouveau roman. تصبح اللغة مادة يُشتغل عليها؛ تصبح موضوعاً لعمليات تحويلية محددة تمنحها المعنى. هناك اعتراف ذاتي الوعي بالدلالات السياقية العديدة التي ينتجها الانتقاء والتنظيم النصيين. وبناء عليه، يمكن لهذه "الرواية الجديدة" أن تظل ضمن حدود جنس الرواية، طالما أن هذه هي العمليات أو السيرورات الفعلية التي تشكل حلقة الوصل بين القراءة والكتابة- أي، بين الحياة والفن، الواقع والمتخيل- التي تبدو مطلباً صغيراً لجنس محاكاتي....

القسم الرابع

السرديات والفيلم السينمائي

14

التبئير في الحكي السينمائي

سلستينو ديليتو



تعد مقالة ديليتو محاولة لفتح الطريق لتطويع مفهوم جينيت وبال عن التبئير لكي يتفق مع التحليل الخاص بالحكي السينمائي. واعتماداً على التمييز بين الراوي *narrator* (من يتكلم) والمبئر *focalizer* (من يرى)، يرفض ديليتو النظرة التقليدية التي ترى أن الكاميرا "تروي". وعلى غرار بوردوِيل(1) (*1985*)، يفند ديليتو نظريات "الملاحظ غير المرئي" *invisible observer* التي يتوجّب وفقاً لها أن يكون تحليل الحكي السينمائي قائم بطريقة كلية على وضع الكاميرا. إن ديليتو يقبل التمييز الذي أقامته بال بين التبئير الخارجي*external focalization* والتبئير الداخلي *internal focalization*، ويخلص، خلافاً لبوردوِيل، إلى أن المبئر الخارجي يأخذ وضع الكاميرا. وفي الوقت الذي تفصل فيه بال بشكل قاطع بين التبئير في الرواية (الذي تنسبه لمستوى القصة) والسرد *narration* (الذي يتموقع في مستوى النص)، يجادل ديليتو بأن التبئير في الفيلم يجب أن يدرس متزامناً مع السرد. وأكثر آراء ديليتو إثارة للجدل هو رأيه القائل بأنه في الوقت الذي يتم فيه التناوب في الرواية بين نمطي التبئير، فإن عدة مبئرين داخليين وخارجيين يمكن أن يظهروا في الفيلم متزامنين في مواضع مختلفة داخل أو خارج الكادر، يسهمون جميعاً في تطور الحكي وفي خلق توتّر دائم بين الذاتية والموضوعية. ويظهر تحليله للفيلم الكلاسيكي ميل الحكي السينمائي للجمع بين التبئير الداخلي والتبئير الخارجي والعودة إلى التقديم الموضوعي للسرد الخارجي لجعل التأملات الداخلية في النص قابلة للفهم. وأخيراً، يقترح ديليتو تحليلاً للعلاقة بين المبئر الداخلي والمبأر *the focalized* من خلال أربع تقنيات رئيسة: التوليف، التأطير *framing*، حركة الكاميرا، والإخراج *mise- en -scène*.

---

(1) بوردويل Bordwell (1985) هو أكمل مقاربة متخصصة في علم السرديات لدراسة النصوص الفيلمية حتى وقتنا الراهن.

السرديات هي دراسة النصوص الحكائية على وجه العموم، وليس الروايات فقط. وتوجد طرق أخرى لتقديم إحدى القصص، بدءاً من القصيدة السردية، وحتى فيلم الكرتون. وبعضها لا يستخدم الكلمة المكتوبة أو المنطوقة كوسيط وحيد للتعبير. وفي بعض الحالات، لا تستخدم اللغة المكتوبة أو المنطوقة إطلاقاً، كما هو الحال في بعض اللوحات التي تنقل حكياً بشكل واضح، أو في بعض الأفلام الصامتة. إن معظم القصص الآن "تُروى" بواسطة السينما، والتليفزيون والفيديو، وليس بواسطة الروايات. ولكي تكون نظرية السرد متسقة وكاملة، فإن من المتعين عليها أن تكون صالحة للتطبيق على لغات أخرى مغايرة للغة الرواية. -والأمر الأهم بالنسبة لثقافتنا، هو ملاءمتها للتطبيق على دراسة الحكي السينمائي. ومن جهة أخرى، برهنت السرديات على أنها طريقة ناجحة للتحليل عند تطبيقها باتساق على النصوص السينمائية-. تؤسّس ميك بال (1985: 5) تحليلها للنص الحكائي على تمييز ثلاثي الطبقات، اثنتان منها، الفابولا (المتن الحكائي) fabula- "سلسلة من الأحداث الكرونولوجية المتعالقة، يسببها أو يتعرض لها الممثلون"- والقصة story- "وهي فابولا تُقدم بطريقة خاصة"- يمكن أن تشترك فيها عدة نصوص حكائية يتم التعبير عنها بوسائط مختلفة. ويمكن للتحليل أن يختلف فقط عند المستوى الأخير، مستوى النص، اعتماداً على العلامات اللغوية التي يتألف منها، والخلاصة، هي أن تحليل التبئير، الذي ينتمي، لطبقة القصة، يمكن تطبيقه، وفقاً لنظريتها، على نص سينمائي جنباً إلى جنب مع الاستخدام الزمني، والشخصية، والفضاء. إن كلًّا من الفابولا والقصة مقتضيان تجريديان، مركبان ذهنيان تحليليان يخصان الناقد، لا يظهران صراحة في النص الحكائي. في حين أن العلامات اللغوية أو المرئية، التي تشكل النص، هي فقط التي يمكن تلمسها. والتبئير، من ثم، شأنه شان الشخصية أو الفضاء، هو الذي يُروى في النص.

تطبيق نظرية ميك بال على الحكي السينمائي يصبح إشكالياً بالأساس في هذا التمييز بين القصة والنص (وهو التمييز الذي لا يوجد عند جينيت أو تشاتمان). هل التبئير كما تحدده بال ليس نصياً في الفيلم؟ هل المبئر ليس فاعلاً سردياً مثل الراوي؟ وعلى نحو أكثر عمومية، من هو الراوي في النص السينمائي؟ وفي أفلام مثل "ربيكا" (1940) Rebeca، أو"مبارزة تحت الشمس" Duel In The Sun (1946)، أو "عفو مزدوج" (1944) Double Indemnity، يوجد بشكلٍ واضح رواة الصوت الخارجي voice-over، الذين يمكن أن يكونوا شخصيات في القصة ("ربيكا"، "عفو مزدوج") أو يكونوا شخصيات خارجية ("مبارزة تحت الشمس"). وفي حالة أفلام مثل "ذهب مع الريح" Gone With Wind (1939) أو (1944) Arsenic And Old Lace تقوم العناوين الداخلية بوظيفة الراوي. ولكن نشاط الراوي في كل هذه النماذج لا يظهر طوال النص، ولكنه يظهر فقط على نحوٍ متقطع، وأحياناً يكون نادر الظهور. وفي كل نظريات الحكي التي ناقشناها من قبل، يقتضي وجود الحكي ضمناً وجود راوٍ يتوفر على نشاط السرد. لا وجود للحكي بدون راوٍ. هل معنى ذلك أن الأفلام تكون سردية فقط في تلك الحالات التي يمكن فيها رد نشاط السرد على نحو واضح إلى صوت راوٍ أو كلمات مطبوعة؟ وماذا عن الأفلام الصامتة التي لا تضم أية عناوين داخلية، أو الأفلام الصوتية التي لا تضم رواة الصوت الخارجي أو كلمات مطبوعة؟ ألا تعدّ مثل هذه الأفلام أفلاماً سردية على الإطلاق؟

الإجابة على كل هذه الأسئلة، هي أن الحكي السينمائي لا يحتاج لوجود راوٍ صريح، لأن ذلك الفاعل تحدّده نظريات الرواية من أجل أن يحدث نشاط السرد. وكما يقول برانجين(1984: 40): "في السينما لا يكون الراوي بالضرورة شخصاً بايولوجياً، ولا حتى فاعلاً محدداً نسبياً مثلما يكون عليه الحال في الرواية، بقدر ما هو نشاط رمزي، هو نشاط السرد". وهذا النشاط الرمزي الذي يسمى أحياناً "المقتضى السردي" narrative instance لا يحل المشكلة المتعلقة بكيفية اشتغال الحكي السينمائي، لأنه يضع نشاط السرد خارج النص، في وضع يبدو قريباً على نحوٍ خطير، مرة ثانية، من وضع المؤلف الضمني. يبدو وجود مقتضى مجرد أو صريح، أرق من الراوي، ويتحكم في نشاطه، أمراً مستبعداً هنا، عبر الموازنة بين الشخصين. يعيد برانيجان، وكأنّما يؤكد هذا الانطباع، تعريف السرد narration بالقرب من نهاية عمله: "مجموعة من الأطر، داخل أطر أكبر تؤدّي إلى إطار لا يمكن له ذاته أن يؤطر داخل حدود النص، قدرة كلية لا يمكن تفاديها وضمنية يمكن أن نسميها الآن "مطموسة" (1984:71). هذا بالتأكيد بعيد عن مفهوم ميك بال عن الراوي والسرد narration، ويبدو وكأنه يربط الراوي (أو ذلك النشاط الرمزي للسرد الذي يحله برانيجان محله) بالمؤلف الافتراضي الذي أطلق عليه واين بوث مصطلح "المؤلف الضمني" the implied author. لاحظ كيف أن صفات "ضمني" و"مطموس" لهما هنا معنى مشابه جداً. هذا الراوي لا ينطق بأيّة علامات على الإطلاق، سواء كانت هذه العلامات مرئية أو غيري مرئية، على الأقل، ليس بالمعنى نفسه الذي يؤديه راوي الكلمات، ولا يمكن حتى أن يتطابق مباشرة مع راوي الصوت الخارجي أو الراوي المشخص عندما يظهر مثل هذا الفاعل في الفيلم.

وهناك مصطلح آخر يستخدمه برانيجان يبدو، على الرغم من التحريف الرمزي المجرّد الذي يشوب المصطلح في نظريته، أقرب إلى دور الراوي، وهو مفهوم الكاميرا الذي يحدده كـ"مركب ذهني للمُشاهِد" و"فرضية حول الفضاء" (1984:54) لقد استخدمت الكاميرا غالباً كمعادل للراوي في الفيلم، وخاصة من قبل المنظّرين الكلاسيكيين من أمثال ف. س. بودوفكين وكارل ريز Karel Reisz وجارفن ميللر Garvin mailer(1). الكاميرا يمكن أن تحدّد وضع ذلك الملاحظ غير المرئي الذي يمكن أن يتطابق مع الراوي، وهو فاعل أكثر قابلية للتحديد، يمكن أن يبدو بالفعل أصل السرد في الفيلم، بل ويمكننا أن نوسّع مفهوم الكاميرا لكي يبرر الحيل التوليفية. هذا الراوي غير المرئي الذي يمكن مع ذلك تعيين هويته، يكون قادراً ليس فقط على تقديم الفضاء المتضمن في الإطار، بالعديد من الطرق، لكنه يستطيع أيضاً أن ينتقل من لقطة إلى أخرى عندما يكون ذلك ضرورياً لتطوّر الحكي. ومع ذلك، توجد على الأقل شفرة نصِّية واحدة لا يمكن تعليلها بواسطة أي تحديد للكاميرا. وبغض النظر عن الحيل التوليفية ووضع الكاميرا، توجد في نص الفيلم مجموعة من العناصر تنضوي تحت المصطلح العامmise- en- scéne أي، إخراج الأحداث أمام الكاميرا. والقول بأن هذه العناصر ليست نصية، لكنها تتوافق فقط مع مستوى الفابولا، يضاهي القول بعدم وجود نص درامي. وبالنسبة للإخراج، فإن

(1) من أجل مناقشة للنظريات الرئيسة في هذا الاتجاه انظر
'The Invisible Observer', in Bordwell (1985: 9-12).

السرد السينمائي يعمل بطريقة مماثلة للطريقة التي تعمل بها المسرحية. ووفقاً لمنظّري الدراما، لا يوجد سرد في المسرحية، بل يوجد عرض(1) representation. هناك قصة، ومن ثم، متن حكائي، ولكن هذه القصة لا تروى، إنّما يتم عرضها بواسطة الممثلين وفضاءٍ مسرحي، وعلاقةٍ مع المشاهدين.

الفيلم؛ إذاً، على المستوى النصي، خليط من السرد والعرض. لا يغطّي السرد، الذي يضطلع به راوي الصوت الخارجي، أو راوٍ ظاهر متجسد صريح، أو بوصفه نشاطاً استعارياً أصله الكاميرا، الأنشطة النصية التي تظهر في الفيلم كلّها. ويقع إخراج الفيلم، وهو مصطلح يمكن تطبيقه على الرواية استعارياً فقط، خارج السرد. ولعدم وجود طريقة لاحتواء شفرة الإخراج ضمن مفهوم السرد السينمائي، لا يوجد سبب بعد ذلك للمطابقة بين الكاميرا والراوي. وإذ إن علينا أن نقبل بأن بعض العناصر النصيّة في الفيلم لا ينتجها الراوي (مهما وسّعنا من هذا المفهوم) فمن الأفضل أن نحتفظ بمصطلح الراوي للحالات التي تضمن راوياً صريحاً (خارجي الصوت، أو متجسداً على الشاشة، أو على صورة عناوين داخلية) يتمتّع بوضعية مشابهة لوضعية الراوي في الرواية التخييلية النثرية. وبالنسبة لما تبقّى، لا يمكن أن نقبل عبارة "الكاميرا تروي" طالما أن نشاطها يختلف على نحوٍ جلي عن نشاط الراوي، حتى ولو كانت نصية على نحوٍ بارز، بمعنى أنها تنتج علامات مرئية(2). نحن إذاً ما نزال في حاجة إلى مصطلح يصف النشاط النصي الذي يحدث في الفيلم غير مصطلحي السرد narration والعرض representation. كما أن مصطلح كاميرا لا يفي بالغرض لثلاثة أسباب:

إن دلالاته الإيحائية تتميز بمادية مفرطة (الآلة السينمائية المحترفة التي تسجل الصور)(3).

لا يوجد فعل يصف نشاطها أو اسم يشير إلى الفاعل الذي يؤدي الفعل(4).

ج- وأخيراً، وعلى النحو الذي سوف أثبته في الفصل القادم، توجد عناصر تنتمي لهذه الشفرة التي نسعى لتحديدها ذات علاقة ضئيلة بذلك الوضع الامتيازي الذي تحتله الكاميرا(5).

---

(1) إن الكورس في التراجيديا الكلاسيكية والوسائل الشبيهة في الدراما الحديثة يمكن أن يكون له وظيفة مماثلة لوظيفة الراوي، ولكنه يكون دائماً سرداً من الدرجة الثانية. إن السرد narration، بافتراض وجوده في المسرحية، يكون مؤطراً دائماً بالعرض. ويحدث الشيء نفسه في الفيلم عندما تقوم إحدى الشخصيات في الفيلم بسرد قصة، وتكون القصة دائماً مؤطرة بواسطة مستوى خارجي للإخراج.

(2) على الرغم من المحاولات العديدة لضم المفهومين معاً كما فعل ألكسندر أستروك Alexander Astruc (1984) على سبيل المثال.

(3) ربما تكون هناك شفرة إضافية أخرى توجد عادة تحت مقولة "الصوت" sound (انظر على سبيل المثال Boedwell and Thompson, 1990)، ولكنها تؤدي نشاطاً يتميز تماماً عن السرد narration والعرض representation. إننا نشير إلى الموسيقى الخارجية أو غير الحكائية والتي يبدو أنها تعمل في معظم الأفلام بوصفها شفرة منفصلة.

(4) إن مصطلح "المُصور" cameraman لن يكون مرة أخرى مناسباً لأنه يشير إلى حدث سابق على الفيلم لا علاقة له بالنص، اللهم إذا قبلنا دعوة جينيت لمركزية "المؤلف الحقيقي".

(5) إن مصطلح "المُصور" cameraman لن يكون مرة أخرى مناسباً لأنه يشير إلى حدث سابق على الفيلم لا علاقة له بالنص، اللهم إذا قبلنا دعوة جينيت لمركزية "المؤلف الحقيقي".

لقد استبعدت عبارة "الكاميرا تروي". فإذا أردنا أن ننحّي الاستعارات جانباً، فإن ما تقوم الكاميرا بفعله هو "النظر" إلى شيء تحدده بعد ذلك وفقاً لما يوجد داخل الإطار... تبدو كلمات مثل الكلمة الانكليزية "gaze"، والكلمة الفرنسية "regard " أو الكلمة الإسبانية mirada (ينظر) أكثر قرباً للكيفية التي تقدّم بها القصة في نص سينمائي من كلمة "سرد" narration. ومثلما يتضمن نشاط قراءة إحدى الروايات راوياً على المستوى النصي، فإن مُشاهد الفيلم، بعيداً عن القراءة والاستماع، "ينظر"، ومن ثم يتطلّب نشاطه فاعلاً نصّياً ينتج العلامات التي يقوم بالنظر إليها، الأمر الذي يعود بنا مرة ثانية إلى "التبئير" focalization.

سوف نكون قد لاحظنا قرب هذا المفهوم من المفهوم الذي كنت أحاول وصفه هنا. "التبئير"، كما تقول بال في وصفٍ أكثر دقة هو (العلاقة بين "الرؤية"، العامل الذي يَرَى، و"العامل المرئي")(1985:104)، فـ"التبئير"، وهو مصطلح ينتمي تماماً للسرديات، وبلا أيّة دلالات إيحائية مثل الكاميرا، وأكثر دقّة وأقل التباساً من مفهوم " المنظور" perspective أو "وجهة النظر" point of view يشمل تحديداً المجال النصي الذي تُرك شاغراً نتيجة لتقييد دور الراوي. ولكي نعود إلى الأسئلة المثارة من قبل، فإن الإجابة على السؤال الأول: هل التبئير في الفيلم نصّي؟ تكون الإجابة بالإيجاب أما السؤال حول ما إذا كان "المبئِّر يروي" أو لا يروي فهو سؤال يتعلّق بالمصطلح، غير أنه لا يوجد مبرر لقبول الجملة إذا كنا قد رفضنا قبل ذلك عبارة "الكاميرا تروي". فإذا اتفقنا على أن التبئير نصّي، إذاً، فلا شيء يحول بيننا وبين القول بان المبئر يبئر في النص السينمائي. إن شفرة الإخراج تتضمن عناصر تقع خارج مجال أي منهما(1). ويمكن القول، من ثم، إنه حيث يوجد سرد في الرواية، يوجد سرد وتبئير، وعرض في الفيلم السينمائي (وربما أيضاً النشاط الذي تؤديه الموسيقى غير الحكائية).

التبئير والسرد narration إذاً، يوجدان على المستوى نفسه ومتزامنين في الفيلم السينمائي. وليس هدفي أن أبرهن على عدم كفاية نظرية ميك بال في تحليل الفيلم السينمائي ولكن يبقى أن يُنْظَر فيما إذا كان التمييز بين القصة والنص يمكن أن يظل قائماً بعد مناقشتي. هذا الاختلاف الأساسي بين الرواية والفيلم السينمائي يُظهر على أيّة حال نظرية بال كنظرية في الرواية. إن المثال الذي استعانت به لتوضيح أهمية التبئير، مأخوذ من نصٍ مرئي وهو "لوحة النقش البارز" Arjura's penance في جنوب الهند. إن نظرة الفئران والنظرة المفترضة للقط في هذا النص لا تُرْويان ولكنهما "حكي". إنهما عنصران من عناصر النص (1985:102). وليس من قبيل المصادفة، أن يكون اختيار المثال من الفنون البصرية، لأنه في تلك الفنون، من دون أيّة وساطة بين الرؤية وتمثيلها، يمكن تقييم الأهمية القصوى للتبئير على الوجه الأفضل. ولا يخلو هذا التعديل في النظرية السردية حتى يتكيّف مع المحكيات السينمائية، من مشكلات. ويبدو أن جوست (1983) Jost كان على وعي بهذه المسألة حين فرّق بين التبئير والرؤية العينية. ويبدو لي، أن استخدام هذا التعديل في الفيلم السينمائي غير ضروري

---

(1) إن وظيفة العرض في الفيلم ربما تكون وثيقة الصلة بإنتاج الفضاء والشخصية اللذين تضمهما ميك بال إلى مستوى القصة، وهو ما يجعل من تطبيق نظرية بال على الفيلم "أمراً أكثر إشكالية.

طالما أن الاصطلاحين كليهما يعنيان نفس الشيء تقريباً. وما أدركه جوست بالفعل هو حقيقة أن التبئير ليس كلّه نصّي في الفيلم السينمائي. فعندما يتحدّث الراوي والشخصيات، فإن محتوى ما يقولانه يجري تبئيره تماماً بالطريقة نفسها التي يحدث بها في الرواية النثرية. إن الانتقاء الإدراكي المشتغل في مثل هذه الحالات يُروى إذاً نصّياً. وهذا لا يعني بأننا نواجه نشاطين مختلفين، بل يعني فقط بأن بمقدور هذين النشاطين أن يُنَصَّصَا، في الفيلم السينمائي بطريقتين مختلفتين على الأقل، من خلال السرد أو من خلال التبئير. التمييز بين القصة/ النص يظل قائماً على نحوٍ ما، ولكن، فيما يتعلق بتحليلنا، يتعيّن دراسة التبئير (وربّما مظاهر أخرى أيضاً، مثل الشخصية والفضاء) تزامنياً مع السرد.

ومجمل القول، إننا الآن في وضع يمكن أن نشير فيه لاختلافين عَامَّين بين الرواية والفيلم السينمائي من وجهة نظر حكائية. وفي الجنسين كليهما، يعدّ التبئير focalization والسرد narration مفهومين أساسيّين في تحليل الحكي. التبئير في الرواية ليس صريحاً في النص، ولكن يتعيّن أن يستنتجه الناقد من المعلومات التي يقدّمها الراوي. إننا نقرأ ما يقوله الراوي، ولكننا ندرك استعارياً فقط ما يدركه المبئّر. يمكن أن يكون التبئير في الفيلم السينمائي صريحاً في النص، عموماً من خلال "أشكال النظر" الخارجية أو الداخلية، ويشتغل تزامنياً ومستقلاً عن السرد. النشاطان كلاهما، التبئير والسرد، نصيان. وعلى نحوٍ أكثر تحديداً، يفسّر الوجود الدائم تقريباً للمبئّر الخارجي في حكي الفيلم السينمائي، الميل العام للوسيط باتجاه الموضوعية الحكائية. وبغض النظر عن الذاتيات المتعددة التي يمكن أن تظهر في النص، يوفّر الحضور الخارجي الدائم تقريباً للكاميرا نقطة أفضلية بالنسبة للمشاهد، تميل بشكل دائم لانتزاع نفسها من، وإبطال، نقطة أفضلية الشخصيات المختلفة المنخرطة في الحدث، ومن جهة أخرى، يمكن للسرد والتبئير في الرواية أن يكونا ذاتيين بشكل مطلق، بل ويكونا كذلك في العديد من الحالات. وحتى فيما يسمى على نحو غير مناسب "محكيات الغائب"، يضفي التبئيرُ الداخلي، من خلال إدراك شخصية واحدة، على الحكي ذاتيةً على نحوٍ لم يتحقّق تقريباً في الفيلم السينمائي.

إن الذاتية، في الدراسات التي أجريت على الرواية قبل بال، كانت ترتبط عادة بالسرد(1). لقد أهمل السرد، كما أفهمه هنا، في الفيلم السينمائي بصفة عامة في الدراسات التي تدور حول الذاتية، ولقد كان التشديد يقع على المظاهر البصرية(2). لقد اقترح ميتري (1965)، وكاوين (1987) وبرانيجان (1984) من بين آخرين تصنيفات مختلفة للصور الذاتية... وهناك على الرغم من ذلك مشكلات تتعلّق بكل هذه التصنيفات. ميتري يفكر فقط بلغة اللقطة، على الرغم من أن نظرية الفيلم قد استبعدت

---

(1) بغض النظر عن فصل بال وجينيت المخصص لـ"السرد الذاتي" subjective narration، فإن وصف كوهن (1984) للذاتية في الرواية يعد واحداً من أفضل الأوصاف حول هذا الموضوع.

(2) يقدم برانيجان (Branigan (1984: 76 على سبيل المثال قائمة مختصرة للأنماط المختلفة لسرد الصوت الخارجي- voice over narration (خارج الكادر) دون أي مناقشة إضافية والاستثناء الوحيد الذي أعرفه هو دراسة كوزلوف kozloff لسرد الراوي- الخارجي (1988).

لمدة طويلة فكرة أن اللقطة هي الوحدة المعادلة للكلمة في اللغة البشرية. ولذلك لم يهتم بتوافقات خط البصر، اللقطات/ اللقطات العكسية، إلخ. ويخلط كاوين فيما يبدو بين مستويات مختلفة من التعميم: تبدو الكاميرا الذاتية أكثر تحديداً بكثير من الوعي- الذاتي مثلاً الذي يمكن أن يضم الثلاثة الآخرين. إن برانيجان يؤسّس نظامه على نحوٍ صارم على وضع الكاميرا، ويهمل على نطاق واسع مظاهر مهمة مثل الإخراج، وحركات الكاميرا، إلخ. تواقت العلاقات شديدة الخصوصية بين الموضوعية والذاتية في الفيلم السينمائي- تواقتهما، الانتقالات غير الموسومة من إحداهما إلى الأخرى، والمسافة بين الذاتية الظاهرية والذاتية الواقعية في الفيلم الكلاسيكي- تقع خارج مجال أي من هذه الدراسات. ومن جهة أخرى، يمكن مقاربة دراسة الذاتية البصرية في الفيلم من وجهة نظر أكثر تجريداً، وأقل تصنيفاً؛ أي، مرة أخرى، من خلال تحليل التبئير.

التبئير في الفيلم يمكن أن يكون خارجياً أو داخلياً. وفي الرواية، يمكن أن يظهر التبئير الخارجي والداخلي متزامنين، فيما تسميه ميك بال بـ"التبئير المزدوج"double focalization (1985:113-114)؛ أو ربّما يكون من غير الواضح ما إذا كانت إحدى الشخصيات أو فاعل خارجي يقوم بدور المُبَئِّر (تبئير ملتبس). وفي كل حالة من هاتين الحالتين، يكون أصل التبئير واحداً (يرتبط المبئّر الخارجي إدراكياً بالشخصية أو العكس) وموضوع التبئير متطابقاً. وعلى الجانب الآخر، يمكن أن يظهر في الفيلم مبئرين عدّة؛ خارجيين وداخليين، متزامنين في مواقع مختلفة من الكادر (أو خارجه). ومن خلال دراسة العلاقة بين كل هؤلاء الفاعلين المختلفين، وأوضاعهم الممكنة في الكادر، والعلاقة بينهم، يمكن لدراسة التبئير أن تسهم في تحليل الذاتية في الفيلم.

وعلى المستوى النصي، يشغل المبئر دائماً وضع الكاميرا(1). إن حركةً للكاميرا أو حيلةً توليفية (قطع، مزج، تدرج [في الظهور والاختفاء]، مسح) تتضمن تغييراً في وضع المبئر. وأحد الاستثناءات اللافتة يمكن أن يكون الشاشة المقسمة، التي يمكن أن يحتل فيها المبئّر الخارجي أوضاع عديدة في ذات الوقت. وهذا هو الحال في أفلام مثل "نابليون" (1927) Napoléon، أو الفيلم الأحدث "وميض الشفق الأخير" (1977) Twilight's last Gleaming. ويتضمن التراكب superimposition نظرياً، أيضاً، تعدد نقاط الامتياز الخاصة نفسها بالمبئّر الخارجي، على الرغم من أن التراكبات تستخدم عموماً في التعبير عن ذهن الشخصية، ويمكنه بالتالي أن يشير إلى مبئّر داخلي. إن التراكب وتقنية البالون يستخدمان مثلاً في فيلم "الزحام" (1928) The Crowd بهذه الوظيفة الخاصة. وبالمثل، يمكن أن يتضمّن الانتقال التدريجي في كل لحظة من لقطة إلى لقطة، مثل المسح أو المزج، هذه القوة المميزة للحضور الكلي للمبئّر. وهناك استخدام مشهدي للمسح والشاشة المقسمة في فيلم "دكتور جيكل ومستر هايد"

(1) إن بوردول (1985) ينقد نقداً صائباً ما يدعوه نظريات "الملاحظ غير المرئي" invisible observer التي نؤسس مناقشتها لسرد الفيلم على وضعية الكاميرا، من حيث يمكن لهذا العنصر أن يتماهى بسهولة مع المؤلف. ومع ذلك، فإن حقيقة وجود عناصر أخرى تعمل في تقديم الفيلم، كما أشرت إلى ذلك، لا يعني أن وضعية الكاميرا يجب ألا تؤخذ تماماً في الحسبان. فإذا تم قبول نظريتنا في التبئير النصي، فإن الوضعية المنصَّصة للمبئر النصي يجب أن توجد حيث توجد الكاميرا.

(1932). ويحدث وصف مميّز لمدينة نيويورك من خلال أشكال المزج، مرة ثانية في فيلم "الزحام". وفي فيلم North By Northwest (1959) يستخدم الحضور الكلي المقدم بواسطة المزج، بطريقة حكائية أكثر أصالة، في مزج مزدوج سريع من مبنى الأمم المتحدة إلى مبنى الكابيتول في واشنطن ومكتب الـ CIA، كما وضحه جيمس موناكو (1981:190).

ويمكن القول، كقاعدة عامة، إن المبئّر الخارجي يتنازل عن التبئير لإحدى الشخصيات على نحو أكثر سهولة في الفيلم منه في الرواية. يُعبّرُ عن الذاتية غالباً في الفيلم السينمائي بدون الاختفاء الكامل للمبئّر الخارجي كفاعل متميز عن الشخصية التي نشاركها رؤيتها أو ذهنها. وهناك حالات عدّة برغم ذلك، يختفي فيها المبئّر الخارجي اختفاءً تاماً. وفي اللقطة التي تسمّى عادة لقطة وجهة النظر(POV)، أو اللقطة الذاتية، نجد لقطة لشخصية تنظر خارج الشاشة، وقطعاً على ما تنظر إليه هذه الشخصية من الوضع نفسه بالضبط الذي ننظر منه. وعلى الرغم من وجود تبئير خارجي في اللقطة الأولى- تكون الشخصية التي تنظر مبأّرة من الوضع الذي توجد فيه الكاميرا- يصبح هذا الوضع ذاته بعد القطع داخلياً من حيث إنه يعبّر عن الأصل الدقيق لنظرة الشخصية.

إن توافق الخط البصري (التسلسل) ليس ضرورياً تماماً للتعبير عن التطابق الكلي بين وضع الكاميرا ونظرة الشخصية. ويمكن إعطاء مفاتيح أخرى للذاتية في الحوار، وسرد الصوت الخارجي، وحركة الكاميرا، أو، على نحوٍ مميز جداً، عندما تنظر شخصية أخرى مباشرةً إلى الكاميرا (وتنظر مباشرةً إلى المُشاهد) في أثناء مخاطبتها الشخصية التي يفترض مشاركتنا لرؤيتها. وأحد الأمثلة الطريفة للاستخدام المتساوق للكاميرا الذاتية هو فيلم (1979) La mort en direct الذي تمتلك فيه إحدى الشخصيات جهازاً مركباً في عينها يسجل بصرياً كل شيء يقع عليه نظرها. وفي هذه الحالة لا تضع الكاميرا نفسها موضع نظرة الشخصية فقط، وإنّما تقلّد نظرة الشخصية، داخل عالم الحكاية، نشاط الصورة الجانبية profilmic للكاميرا. وأفضل النماذج المعروفة للاستخدام البارع للكاميرا الذاتية، هو فيلم "السيدة في البحيرة" The Lady in the Lake (1964)، والقسم الأول من فيلم "ممر معتم"(1947) Dark Passage. وعلى العكس من فيلم La mort en direct، فإننا لا نرى مطلقاً في هاتين الحالتين الشخصية التي يفترض أن نشاركها رؤيتها. إنها دائماً مبئِّرة ولا تكون مُبَأّرة أبداً. يشير نقص الفعالية في هذين الفيلمين، فيما يبدو، إلى أن الفيلم السينمائي، على عكس الرواية، يحتاج تناوباً أو تزامناً للتبئير النصي الخارجي والداخلي حتى يمكنه أن يعبر عن الذاتية بكفاءة. ويمكن أيضاً للتبئير الخارجي أن يختفي في حالة الأحلام، والتخيلات، والعودات إلى الوراء. وفي مشهد الحلم الشهير في فيلم "المفتون" (1945) Spelbound يكون ذهن الشخصية هو الذي ينهض بمهمة التجسيد البصري لمحتويات الكادر. التبئير هنا يكون داخلياً فقط (ويعزّزه على نحوٍ متقطع السرد الداخلي). إن العودات إلى الوراء، وهي مظهر سردي شائع في الفيلم الكلاسيكي، يُفْتَرض غالباً أن تُعَبِّر عن ذاكرة الشخصية التي يمكن أن تصبح بعد ذلك مبئِّراً . ويمكن للتبئير الخارجي، نظرياً، أن يختفي عبر العودة إلى الوراء. وليس الأمر كذلك في معظم الأفلام. ففي فيلم "ربيكا" نجد عودتين للوراء. يبدأ الفيلم بحلم رأته الشخصية التي يقوم بدورها جوان فونتان Joen Fontaine، في الليلة السابقة على حاضر الفيلم.

ويتم التمسّك بالتبئير الداخلي في أثناء هذه العودة الأولى للوراء، في الوقت الذي تُرى فيه ماندرلي Manderely إذ تقع معظم الأحداث التالية، من خلال "عين ذهنها". وتوجد بضعة إلماحات للطبيعة الداخلية الصارمة للتبئير النصّي في هذا المشهد: مثلاً، اللقطة الشاريوه (التتابعية) الشبيهة بالحلم والربط بالسرد، مثلما يحدث عندما تعبر البوابة أو عندما تشاهد المنزل. ويتألّف باقي الفيلم من عودة ثانية للوراء نرى فيها الأحداث التي أدّت إلى وصولها إلى ماندرلي ودمارها النهائي الذي تسبّبت فيه النيران. ويتم التلميح إلى هذا القسم بوصفه ذاكرة الشخصية عبر سرد الصوت الخارجي في البداية، ولكن، منذ تلك اللحظة فصاعداً، تختفي كل العلامات النصّية في هذا الاتجاه، بل ولا تعاود الظهور حتى عند نهاية الفيلم. وعلى الرغم من أن التبئير الداخلي يقع عبئه على نحو أكبر على الشخصية الرئيسة، فإنها ليست المبئّر الداخلي نفسه الذي يُفترض أنه يروي القصة من لحظة الحاضر، وإنّما هي شخصية تنتمي للماضي. وعلى الرغم من عدم وجود علامة صريحة تدل على أن ما ننظر إليه لم يعد هو ذاكرتها، ينسى المشاهد أن من المفترض أنه يشاهد ذاكرة شخصية تنتمي إلى الحكاية، ويؤوَّل التبئير الذي لا يتفق وأي من شخصيات هذا المستوى للحكاية بوصفه خارجياً.

وحتى في الأفلام التي يكون فيها للعودة إلى الوراء ثقلاً ذاتياً أكبر بكثير، مثل فيلم "خارج الزمن الماضي" Out of the past (1947) أو فيلم "عفو مزدوج" Double Indemnity، يظل الميل قوي، لتأويل التبئير باعتباره خارجياً، عندما لا نعثر على أية إلماحات صريحة متكرّرة. ومرة أخرى، يبدو أن المزج بين التبئير الخارجي والتبئير الداخلي هو أحد الحقائق الفارقة في السرد السينمائي. إن فيلم "رسالة إلى زوجات ثلاث" A Letter to Three Wives (1948) يتشكل، على مستوى بنية القصة، من زمن حاضر، وثلاث عودات إلى الوراء تحتل القسم المركزي من الفيلم، ويتألّف من ذكريات البطلات الثلاث. وتُوسَم كل بداية من بدايات العودة إلى الوراء بنقلات متفاوتة التعقيد تلمح إلى محتويات ما سوف يأتي بعد ذلك بوصفه ذاتياً (على الرغم من أن السرد يتّفق وفاعلٍ رابع، هو أدي روس، التي لا نراها مطلقاً، وإنّما نستشعر وجودها برغم ذلك على الدوام). إن اللقطات الأولى من العودات الثانية والثالثة، التي توسم على نحو بارز بالذاتية، تستعرض حجرتين (ومطبخين): وفي الحالتين كلتيهما يدخل الشخص الذي تتّفق معه الذاكرةُ الحجرةَ بعد ذلك ببضعة ثوانٍ. إن الزوجات الثلاث لا يكنّ بالحجرة عند بداية العودة للوراء، ومن ثم يلزم أن يكون التبئير خارجياً، على الرغم من تناقض ذلك، على مستوى سطحي، مع الطابع الذاتي للعودة للوراء. ويبدو الأمر كما لو أن المحكيات السينمائية كانت تتطلب عودة دائمة للتقديم الموضوعي من أجل فهم أفضل لأشكال النظر الخارجية التي تقع في النص.

وأحد أسباب هذا هو الصعوبة الناشئة من التزام الفيلم بتقديم ذهن إحدى الشخصيات خارج السرد. إن بالإمكان عرض ذهن الشخصية في الرواية أو في فقرة ذات تبئير داخلي، من دون تبدّل في التبئير. يمكن أن تكون الشخصية مبئِّراً ومُبأَّراً في ذات الوقت، بينما تحتفظ بتحكم إدراكي في الشخصيات أو الموضوعات الأخرى. وعلى الرغم من إمكانية "عرض الأحلام والهلاوس والذكريات إلخ في الفيلم السينمائي"، كما شاهدنا، فإن التعبير عن خصائص الرؤية في أثناء عرض موضوعها، يمثل

أمراً إشكالياً، ومن هنا يكون اللجوء إلى لقطات ذات تبئير خارجي، يصبح فيها المبأر مبأراً، والتي يمكن لنا فيها أن نحلل تحليلاً أفضل، الكيفية التي يؤثر بها ما يدركه عليه. ومن جهة أخرى، يمكن للقطة الذاتية تماماً، أن تصبح، بسبب ورودها النادر نسبياً، وبسبب الاختفاء التام للتبئير الداخلي فيها، أداةً مؤثرة للتعبير عن حالة ذهنية خاصة للشخصية، سواء كان منشؤها هو حب الاستطلاع، أو الدهشة، أو الحيرة، أو الذهن وقت اشتغاله. إن الحالة الخاصة تكون أحياناً مكثّفة من خلال ما يدعوه برانيجان "لقطة الإدراك perception shot" التي يعرفها كلقطة تظهر الانتباه المضاعف لإحدى الشخصيات) (1984:81). المثال النموذجي لهذا، هو اللقطة الضبابية blurred shot التي تقدّم رؤية السكير. ترى إحدى الشخصيات في فيلم "الغريب" (1946) The Stranger، صورة ضبابية لأخيها قبل أن يغمى عليها... وبالقرب من نهاية فيلم "الدوار" (1958) Vertigo نحصل على لقطتين ذاتيتين تعبّران عن الدوار الذي تعاني منه الشخصية الرئيسة، في أثناء صعودها الدرج إلى برج الكنيسة، من خلال خليط من لقطات الزووم والشاريوه. ويعثر برانيجان على لقطة إدراك أخرى في فيلم "الطيور" The Birds (1963). وفي هذه الحالة، نشاهد رجلاً ميتاً. ويظهر توافق خط البصر قَطْعَيْن سريعين على وجه الرجل الميت (1984:81). ويعبّر هذا، تبعاً لبرانيجان، عن رعب المبئر الداخلي عند رؤية جارها الميت. وأنا، برغم ذلك، قد أؤول اللقطة بعد القطع الثاني، بوصفها تدخلاً لمبئر خارجي يتموضع بالقرب من المبأر حتى يمكن للمتفرج أن "يستمتع" برؤية أفضل له. وهنا، وللمرة الثانية، نصادف النعومة البادية التي يستبدل فيها المبئر الداخلي بالعامل الخارجي أو يكون مصحوباً به في التعبير عن الذاتية. وتلك حالة واضحة من حالات "التبئير الملتبس" عند بال "التي يكون فيها من الصعب أن نقرر من الذي يبئر" (1985:114).

إن الذاتية في الفيلم السينمائي، ليست مقصورة إذاً على نماذج تبدو فيها إحدى الشخصيات المبئّرة وهي تنهض بشكل كامل بدور المبئر الخارجي. وفي معظم الأحوال، يقوم النص بالتأكيد على إدراك إحدى الشخصيات أو بضعة شخصيات من الحكاية، بينما يظل المبئّر الخارجي محتفظاً بوضعه المغلِّف. وفي الحالات التي يتواجد فيها اثنان من المبئّرين أو بضعة مبئّرين، فإن النظرات الموجودة كلّها تسهم في تطوّر الحكي. وسوف تعتمد درجة ذاتية المشهد على وعينا بأشكال نظره الداخلية. ومن الممكن أن تكون الحالات النمطية للتبئير الخارجي السائد هي اللقطة الطويلة long shot، واللقطة مفرطة الطول extreme long shot. التأثير الذي تمارسه على إدراكنا الانطباعات التي تقدمها نظرات كل واحدة من الشخصيات المتضمنة في مثل هذه اللقطات يكون في الغالب محدوداً. ومع ذلك، لا توجد قواعد ثابتة، ويمكن لنظرة داخلية أن تكون فائقة الأهمية في لقطة طويلة. في فيلم "الرجل الذي عرف أكثر من اللازم" (1956) The Man Who Knew Too Much تُظْهِر لقطةٌ طويلةٌ علويّة الشخصيةَ التي تلعبها دوريس داي وهي تراقب كنيسة من الشارع بينما، على الجانب الآخر من الجدار الذي يفصل المدخل الخلفي للكنيسة عن الشارع، يقتاد الأشرار ابنها في عربة، ثم يلوذون بالفرار. إن حقيقة عدم استطاعتها رؤية الحدث بسبب الجدار على الرغم من احتراسها، هي الوظيفة الحكائية الرئيسة لهذه اللقطة. كما أن لغة الفيلم مرنةٌ جداً بحيث تنطوي أية مجموعة من قواعد أو تصنيفات العناصر النصية دائماً على مخاطرةٍ، وتصبح منقوصة على الدوام. وأقصى ما نستطيع عمله، هو أن

نراقب ونوضح العناصر المتكرّرة في النصوص الكلاسيكية التي تكون عالية التشفير. وبهذا المعنى المحدود، ومن دون أيّة محاولة لاحتواء كل الطيف، يبدو أن هناك أربع شفرات نصّية تستخدم غالباً لتأسيس تبئير داخلي مناسب، من دون التضحية باختفاء المبئّر الخارجي. هناك توليفٌ، وحركات للكاميرا، وتأطير، وإخراج.

فإذا بدأنا بالتوليف، فإن اثنتين من أهم التقنيات في التوليف المتتابع، توافق خط البصر eyeline match، واللقطة/ اللقطة العكسية، تفرزان التبئير الداخلي(1). وشأنه شأن اللقطة الذاتية، يربط توافق خط البصر، وهو أحد القواعد الكلاسيكية في الحكي السينمائي، بين لقطتين عن طريق نظرة إحدى الشخصيات أو بضعة شخصيات. وكما في الحالة السابقة، تبئر اللقطة A خارجياً على شخصية تنظر خارج الكادر، وتظهر اللقطة B الشيء الذي تنظر إليه الشخصية ولكن، وعلى العكس من اللقطة الذاتية، من وضع ليس هو الوضع الذي تشغله الشخصية (يمكن قلب الترتيب). ويظل المبئر الخارجي موجوداً طوال الوقت، ويؤمن وضعه على نحو نموذجي نقطة امتياز أفضل بالنسبة للمُشاهد من كل نقاط امتياز أي من الشخصيات المعنية. ويكون من الصعب أحياناً أن نقرّر ما إذا كان توافق خط البصر لقطة ذاتية مناسبة أو العكس. ومع ذلك، ولكي يكون الاختلاف وثيق الصلة، فإن بعض سمات الذاتية تكون ضرورية، بغض النظر عن التوافق التام بين الشخصية والكاميرا في منشأ الرؤية. إحدى السمات الاعتيادية، هي حركة الكاميرا، التي تقلّد، في اللقطة الذاتية الحقيقية، حركة الشخصية. إننا نعتمد على أمثلة مثل هذه عادة في أفلام هيتشكوك، وخاصة في اللحظات التي تكشف فيها الشخصية عن بعض المعلومات البصرية ذات الصلة.

والعنصر التوليفي الثاني الذي يؤكد على الذاتية هو اللقطة/ اللقطة العكسية، الذي يُستَخْدم كثيراً وإن لم يكن على نحو حصّري في الحوار. في فيلم "النافذة الخلفية"(1954) Rear Window يوجد حوار طويل بين جيف وليزا (اللذين يلعب دوريهما جيمس ستيورات وجريس كيلي) صُوِّر على هيئة لقطة/ لقطة عكسية، والشخصيتين جالستينفي طرفين متقابلين من الأريكة في شقته. وينتقل المبئر الخارجي بالتناوب بين أحد طرفي الخط الوهمي الذي يجمع الشخصيتين معاً إلى الطرف الآخر، اعتماداً على المكان الذي تقع فيه نقطة الاهتمام الأعلى في المحادثة. وبينما يتم التبئير على إحدى الشخصيات، يكون وضع الشخصية الأخرى قريباً جداً من وضع المبئّر الخارجي، ويكون وضعها بالنسبة للكادر قريباً جداً من وضع الشخصية، ويتم بالتالي تفعيل التبئير الداخلي. ومرة أخرى، يغدو إدراك الشخصية في منتهى الأهمية بالنسبة للحكي. وفي هذا المثال، يبقى المبئّر الخارجي قريباً من جيف لمدد أطول بكثير من تلك التي تمنح للطرف الآخر من الخط، وبالتالي، يعتمد الحكي في تطوّره أكثر على تبئيره الداخلي منه على تبئيرها. وهذا يكون صحيحاً فقط في فيلم يلعب مع وضعنا كمتفرجين بأن يتخذ لنفسه كشخصية رئيسة شخصاً يؤدّى حكائياً، نشاطاً مشابهاً جداً لنشاطنا. ومع اقتراب نهاية

(1) والباقي، من جهة أخرى، يبدو مؤكداً لوضعية المبئر الخارجي وزيادة معرفته الكلية. وتلك هي حالة المباراة التي تجرى الآن، والقطع المستعرض crosscutting، والتصنيف التحليلي، من بين اشياء أخرى. انظر Brodwell and Thompson (1990: 218 -30).

المشهد، تصبح استراتيجية اللقطة/ اللقطة العكسية، مجموعة من التوافقات البصرية الخطيّة المتبادلة بين الشخصيتين. وفي هذه المجموعة الموجزة من اللقطات، تظهر شخصية واحدة فقط في الكادر. ويؤكد الاختلاف بين تسلسل اللقطات في المشهد الانفصال المتزايد بين الشخصيتين، والذي يؤكده هنا، التبئير.

توجّه اللقطة/ اللقطة العكسية اهتمامنا نحو جزء أو آخر من فضاء الفيلم، الذي يتم تنظيمه على طول خط المحور axis line وتساعد على جعل بعض أهم التغيرات اللافتة في التبئير النصي في الحكي السينمائي ممكنة. وفي فيلم "عناقيد الغضب" (1940) Grapes Of Wrath تروي إحدى الشخصيات من خلال العديد من الاسترجاعات، استيلاء البنوك على المنزل والأرض التي كان يعيش فيها مع أسرته. وفي لقطة واحدة، نرى المبأّر متموقعاً بالقرب من السيارة التي يجلس فيها مندوب البنك، ويكون التأكيد هنا على الأحوال المضطربة للعمال الذين يتم التبئير عليهم. وفيما بعد، وعند وصول الجرافات لهدم منازلهم، يتم رؤية الجَرَّاف من وضع قريب لوضع العمال فيما يمكن أن يكون بنيةً لقطةٍ محتملة/ لقطةٍ عكسية، على الرغم من تدخّل فعلٍ سينمائي ما بين الاثنين. وهنا، تؤكّد نقطة الامتياز العكسية التي اختارها المبئّر، الوعي المتزايد للفلاحين بالنسبة للقطة السابقة. وأيضاً، يكون الأثر الذي يتركه الجَرَّاف الذي يقوم بتدمير الأرض المزروعة أكثر كثافة بكثير إذا ما وُضِعْنَا في الموقع القريب من أولئك الأكثر تأثراً بعمل الجراف في عالم الحكي.

وعلى الرغم من أن الشخصية، في استراتيجية اللقطة/ اللقطة العكسية، يمكن أن يكون نظرها موجّهاً نحو موضوع أو شخصية على الشاشة، (وتلك هي الحالة التي نعثر عليها في نموذج من "النافذة الخلفية") فقد كنا تعاملنا مع وحدات من لقطتين- لقطة A التي تؤسّس مصدر التبئير الداخلي واللقطة B التي تظهر (داخلياً أو خارجيا) المبأّر. ولكن، في الفيلم السينمائي، يمكن أن يظهر المبئّر والمبأّر متزامنين في الكادر (على الشاشة) بينما يحتل المبئّر الخارجي وضعاً خاصاً، مختلفاً عن وضعهما في فضاء الفيلم. وفي مثل هذه الحالات، تكون العلاقة عادة بين الكاميرا والفضاء الفيلمي، أو على نحو أدق، يكون تكوين الكادر، حاسماً في تأسيس أو تكثيف الذاتية. وكقاعدة عامة، يمكن أن تتوافق أكثر التبئيرات فاعلية مع الشخصية المُؤطَّرة على نحو أقرب ما يكون إلى الكاميرا. وتلك هي حالة اللقطات الفردية في مشاهد اللقطة/ اللقطة العكسية التي توفّرنا على دراستها من قبل، وهي أيضاً حالة اللقطات التي تكون فيها الأمامية والخلفية منفصلتين على نحو واضح. أكثر هذه الحيل شيوعاً، هي الحيلة التي تكون فيها الكاميرا موضوعة في مكان ما خلف إحدى الشخصيات التي تتولّى النظر بينما يكون موضوع النظر بالمثل متضمّناً في الكادر، وهذا ما يسميه متري "اللقطة شبه الذاتية" أو طريقة "تذويت الموضوعي"(**1**)(1965:75) ويوجد عنصران على الأقل ضروريان لهذا النوع من التبئير الداخلي حتى يكون فعَّالاً، هما التأطير والنظرة. ففي فيلم "قيثارة البورمي"(1956) The Burmese Harp، وفي

---

(1) وفقاً للمصطلحات المقدمة في هذا المقال، يقترح هذا النمط من اللقطات تواقت الخارجي والداخلي في النص السينمائي وحقيقة أن الأخير (الداخلي) يصبح أكثر أهمية لتطور الحكي من الأول (الخارجي).

معظم أفلام أورسون ويلز، لا يُفعِّل الظهورُ الدائمُ للشخصيات في أقصى وضع أمامي، واستخدام العدسة منفرجة الزاوية، التي تحتفظ بالأمامية والخلفية كليهما في البؤرة، التبئيرَ الداخلي عادةً، بسبب عدم التأكيد على إدراكهما لبقية الكادر. وفي هذه الأفلام، يستخدم موضوع هذا التطابق القريب بين الشخصية والمبئر الخارجي أساساً لخلق فضاء فيلمي على الشاشة أكبر بكثير من ذلك الفضاء الذي نعثر عليه في أفلام أخرى. وعلينا أن نتذكّر بأن التبئير ليس مجرد عنصر نصّي. إنه ينشأ في مستوى القصة، وهو طبقة تحليلية يكون فيها وجود الكاميرا ذاته والكادر غير ماديين. إن الكاميرا والكادر يمثلان بعض الوسائل التي يمكن بواسطتها تنصيص الإدراك، ولكنهما برغم ذلك ليسا الوسيلة الوحيدة المنوّط بها هذا العمل. العنصر النصي الذي يمارس التأثير هنا هو، مرة أخرى، الإخراج. وفي الفيلم السينمائي، يمكن أن يتم تكثيف الإدراك بمعزل عن الكاميرا. يمكن أن تكون نظرة الشخصية ذات أهمية قصوى لفهمنا للحكي بغض النظر عن وضع المبئر الخارجي. ما يهم في بعض الأحيان هو، ببساطة، العلاقة بين الأشخاص في فضاء الفيلم وأهمية نظرة أحدهم أو بعضهم. وفي فيلم "لص بغداد" (1924) تدخل الشخصية الرئيسة مسجداً يؤدّي فيه بعض المصلين الصلاة، من نافذة في جدارٍ مقابل لوضع الكاميرا. ويكون إدراك الشخصية المندهشة لما يحدث في الداخل، واحداً من العناصر الحكائية الرئيسة للمشهد. ومع ذلك، لا تكون الشخصية المندهشة، في أي مكان قريب من الكاميرا. وفي فيلم "أجراس منتصف الليل" Chimes at Midnight، يتصنّت هال وبوينز Poins على فولستافو دول تيرشت من رأس السرير الذي كان يرقد عليه الأخيران. العامل المهم في هذين المثالين هو حقيقة أن المبئرين الداخليين الثلاثة ينظرون (أو ينصتون) من دون أن يراهم أو يسمعهم أحد. فالتبئير يمكن أن ينشأ بالتالي في الفابولا، ويصبح فاعلاً في القصة، ويُنصَّص بواسطة الإخراج.

ولكي نلخّص ما سبق أن قلناه حتى الآن، فإنّ بالإمكان تأسيس العلاقة بين المبئّر الداخلي والمبأّر من خلال التوليف (توافق خط البصر، اللقطة/ اللقطة العكسية، اللقطة الذاتية)، والتأطير أو الإخراج. وأداة نصية أخرى تستخدم غالباً، هي حركة الكاميرا. لقد رأينا كيف أن حركة الكاميرا، بوصفها جزءاً من لقطة ذاتية، يمكن أن تسهم في التعبير عن التبئير الداخلي. والمثال الكلاسيكي لهذا يمكن أن يكون اللقطة التي تقع بالقرب من نهاية فيلم "الدوار" Vertigo الذي تمّت الإشارة إليه بالفعل، عندما يصعد سكوتي الدرج إلى برج الكنيسة. وفي هذا المثال يوجد خليط من لقطة شاريوه علوية، ولقطة زووم سفلية تنقل الانطباع بالدوار الذي تشعر به الشخصية الذي كان مركزياً لتطور القصة. وفي هذه الحالة، تعبر لقطة الشاريوه عن ذاتية الشخصية مع الاحتفاظ بها خارج الكادر. وأحياناً يمكن لحركة الكاميرا أن تعالق بين الموضوع والذات كليهما على الشاشة (في الكادر) شأنها شأن غيرها من الحيل التي قمت بمراجعتها هنا. ويمكن القول، بوجه عام، أن التبئير الداخلي، بوصفه علاقة بين ذات A وموضوع B في الفضاء الحكائي للفيلم، يمكن أن يتم تقديمه نصياً بأن نقطع من A إلى B، وذلك بضم الاثنين في الكادر. التشديد، عند اللزوم، على نظرة A، أو بواسطة الشاريوه أو البان (اللقطة الاستعراضية) واللقطة العمودية من A إلى B. وكقاعدة عامة، يُفضل توافق خط البصر على حركة الكاميرا في الفيلم الكلاسيكي لأن الأخير يلفت انتباه المتفرج للوضع غير متجانس الحكى للكاميرا. ويكون توافق خط البصر اختياراً أقل نتوءاً وتطفّلاً بكثير (شأنه شأن كل الاستراتيجيات الأخرى لنظام

التوليف المتسلسل) وبالتالي، فهو الأكثر تفضيلاً عند نظام يجد أن أفضل طريقة للتناول هي تلك التي تأتي من خلال ذاتية الشخصية، هو إعطاء الانطباع بأن الفيلم يسرد نفسه. ومع ذلك، فإن بعض الأفلام الحديثة، أقل اهتماماً بالشفافية.

إن حركة الكاميرا يمكن أن تتّحد مع التأطير لكي تقدم-كذاتية- لقطةً كانت موضوعاتية ظاهرياً. فإننا نجد في فيلم "جوبال" (1925) Jobal رجلاً يمتطي جواداً يتبع امرأة خلال إحدى الغابات من دون أن يشاهده أحد. ويقوم التأطير بتكثيف نظرته في أثناء وضع الكاميرا في مكان ما خلفه، ويتم ترك المبأَّر في الخلفية. وبعد مقطعين يصبح المبئّر مبأَّراً عندما تكشف لقطة شاريوه سريعة عن وجود شخصية أخرى، كانت تقتفي أثر الشخصية الأولى، وكانت قد تُركت خارج الشاشة محتلة وضعاً افتراضياً خلف المبئر الخارجي حتى تلك اللحظة. ويؤكّد التأطير بعد لقطة الشاريوه، الذاتيةَ الجديدة بطريقة مشابهة للطريقة السابقة. وإمكانية أخرى يتم توضيحها بلقطتين متشابهتين في فيلم In North by Northwest. في بداية الفيلم، تتبادل بعض الشخصيات الحوار في بار الفندق. يستدعى ثورن هِل خادِم الفندق لكي يسأله عن تليفون، و، في ذات الوقت، ينادي الخادم على اسم جورج كابلان. وفي هذه اللحظة بالذات تنتقل الكاميرا شاريوه يساراً وأماماً لكي تكشف عن اثنين من الغرباء كانا يقفان خارج ردهة الفندق بالضبط، يراقبان المشهد. يدفع تزامن الحدثينالرجل إلى الظن بأن روجر ثورن هِل هو جورج كابلان، وهو سوء فهم يتسبب في تغيير مسار حياة ثورن هِل، ويدفع بآلية الحكي إلى الحركة. إن حركة الكاميرا، مع الحضور المفاجئ للمبأَّرَيْن الداخليين الذي تكشف عنهما، تؤكّد الطبيعة الاتفاقية لبداية المصائب التي تحل بالبطل. وفيما بعد، يبدأ مشهد المزاد بلقطة كبيرة جداً (كلوز أب) ليد فيليب فاندام الموضوعة على رقبة إيف كندال، ثم تتحرك الكاميرا للخلف وعرضياً لما يمثل بوضوح لقطة مؤسسة للفضاء الجديد للفيلم (حجرة المزاد)، لكنها تكشف في النهاية عن ثورن هِل واقفاً في خلفية الحجرة، ينظر إلى الوضع الذي يحتله إيف وفاندام. في المشهد الأول، تكون معظم المعلومات ذات الصلة، هي الإدراك المخطئ للرجلين. وفي المشهد الثاني، يكون الاكتشاف الذي توصل إليه ثورن هِل حول العلاقة بين الاثنين الآخرين. وفي كلتا الحالتين، يُعْرَض تقديم موضوعي ظاهري بطريقة مفاجئة لكي يُبأَّر عليه داخلياً عن طريق حركة الكاميرا من الموضوع إلى الذات. ولا يسهم التأطير في أي منهما في تأسيس التبئير الداخلي في نهاية اللقطة الشاريوه، إذ إن الذاتين الموجودتين بالمشهد الأول، والذات الموجودة بالمشهد الثاني، يكونوا مبأَّرين على نحو واضح خارجياً. وفي كليهما تقتضي الحاجةُ إلى تركيز المُشَاهِد على النظرة وثيقةِ الصلةِ هذا التغير في الوضع بين التبئير الخارجي والداخلي في نفس اللقطة. ويحل الإخراج بالتالي محل التأطير، مرّة أخرى، في التعبير عن الذاتية.

لقد ناقشت هنا فقط بعض العناصر التي تسهم في تنصيص textualization التبئير الداخلي في نص سينمائي. وكان من الممكن الإشارة إلى عناصر كثيرة أخرى مثل الإضاءة، اللون، مسافة الكاميرا، الصوت الداخلي، إلخ... وفي معظم الحالات تعمل الشفرات الخاصة في تزامن ومن دون انفصال بحيث لا يمكن أن تُفْهم فهماً كاملاً من دون إسهام الشفرات الأخرى، ولذلك أفضل أن أضعها جميعاً تحت الملاحظة وأرى كيف تعمل في كل مشهد فردي. التبئير، على أي مستوى من المستويات، يعد شفرة

أساسية في المحكيات السينمائية. إن التبئير، في تعارضه مع الرواية، نصيٌ هو الآخر، وبالتالي، فهو صريح، ويعمل في المستوى نفسه الذي يعمل فيه السرد وبقية الشفرات الأخرى. من ثم؛ فإن التوتر الدائم بين التبئير الداخلي والخارجي، هو الذي تم الكشف عنه تحديداً بوصفه الأكثر وثاقة بالنسبة لدراستنا. وهذا التوترُ، يمكن، عموماً، أن يوصف باعتباره التوتر بين ميل السينما الطبيعي للذاتية، ومركزية النظر في السرد السينمائي. التنافر الظاهري المتأصل في توافق خط البصر، أو الرجوع الكلاسيكي إلى الوراء، هو، في الحقيقة، عنصر من عناصر الثراء والتعقيد اللذين يمدان النصوص السينمائية بالإمكانية الفريدة للجمع بين النظرات الداخلية والخارجية المتزامنة على نحوٍ يجعل، من تواجد كليهما في أغلب الأحيان، امراً مسلماً به بالنسبة للمُشَاهِد، وبذا يشكل مصدراً دائماً للاستخدام الحاذق للمتن الحكائي والسخريةirony.

مراجع الفصل الرابع عشر

ASTRUC, Alexandre (1948), 'Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camera-stylo', Écran français No. 144 (30 Mar. 1948).

BAL, MIEKE (1985, 1980), Narratology. Introduction to the Theory of Narrative, trans. Christine van Boheemen (Toronto: University of Toronto press).

BORDWELL, DAVID (1985), Narration in the Fiction Film (Madison: University of Wisconsin press).

BORDWELL, DAVID and THOMPSON, KRISTIN (1990, 1979), Film Art. An Introduction (New York: Alfred A. Knopf).

BRANIGAN, EWARD R. (1984), Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film (Berlin: Mouton).

COHN, DORRIT (1978), Transparent Minds (Princeton: Princeton University press).

GENETTE, GÉRARD (1972), Figures III (Paris: Editions du Seuil).

____ (1982), Nouveau discourse du récit (Paris: Editions du Seuil).

JOST, FRANçOIS (1983), 'Narration(s): en deça et au delà', Communications 38.

KAWIN, BRUCE F. (1978), Mindscreen: Bergman, Godard and First-Person Film (Princeton: Princeton University press).

KOZLOFF, SARAH (1988), Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American FictionFilm (Berkeley: University of California press).

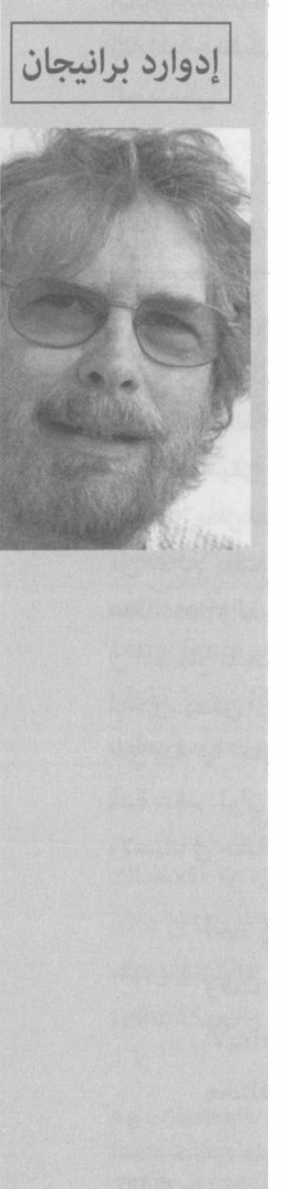
MITRY, JEAN (1965), Esthétique et psychologie du cinema, vol. II (Paris: Éditions Universitaires).

MONACO, JAMES (1981), How to Read a Film (New York: oxford University press).

15

عالم القصة والشاشة

إدوارد برانيجان



في كتابه "فهم الحكي والفيلم"*Narrative Comprehension and Film*، يدرس برانيجان الحكي في الفيلم السينمائي من وجهة نظر المشاهدين، محللاً الطريقة التي يحولون بها المتتالية ثنائية الأبعاد للمؤثرات البصرية والسمعية على الشاشة إلى عالم ثلاثي الأبعاد يسميه "عالم القصة" *story world*. لقد أشار جيرار جينيت في الفصل الثاني من كتابه "خطاب الحكاية" *Narrative Discourse* إلى تواجد زمنية ثنائية تعمل كخاصية أساسية لكل أنواع الحكي، الشفاهي أو المكتوب أو السينمائي، هي: زمن الشيء المروي أو زمن القصة (زمن المدلول)، وزمن السرد *time of narrating* (زمن الدال). ومن هذا المنطلق، يقترح برانيجان ثلاثة أطر ثنائية لمرجعية الحكي في الفيلم السينمائي: الزمني، والفضائي، والسببي. كل واحد من هذه الأطر، يجادل برانيجان، يشتغل في وقت واحد على مستويين- مستوى الشاشة، ومستوى عالم القصة ينتجان نظامين رئيسين للفضاء، لا يلتقيان في الغالب، يتوجّب على أيّة نظرية في الحكي أن تتمكّن من تحليلهما، هما نظام الزمن، ونظام التفاعل السببي.

ويمضي برانيجان أبعد من ذلك، فيميز بين الأجزاء الحكائية *diegetic* لعالم القصة، والأجزاء غير الحكائية *nondiegetic* في العالم نفسه، أي بين مجموعة معطيات المعنى التي يمكن الحصول عليها بالنسبة لكل شخصية، وتلك التي لا يمكن الحصول عليها بالنسبة لأي من الشخصيات. وكما يوضّح برانيجان، يُعَدّ تنظيم المُشاهد للمعلومات في عوالم حكائية أو غير حكائية، خطوةً حاسمة في فهم أحد المحكيات وفهم علاقة أحداث القصة بعالمنا اليومي. يميز برانيجان، الذي يستفيد من علم النفس المعرفي، بين نوعين من عمليات الإدراك، في مشاهدة المتفرج للفيلم: التناول من القمة إلى القاعدة *top-bottom*، ومن القاعدة إلى القمة *bottom-up*. هاتان العمليتان تنتجان تأويلات مختلفة، وغالباً متصارعة للمعطيات التي يتعيّن على المتفرّج أن يضمها معاً في نظام.

ويرى برانيجان أن العملية المتنامية لبناء فهم أحد المحكيات، تتألف من "تنظيم لحظي للصراعات بين الفرضيات الفضائية والزمنية والسببية المتنافسة"، وينتهي باقتراح إمكانية استخدام نوع المخطط نفسه بنجاح في تحليل تغيّر الفضاء. ومع ذلك، يظل الاقتراح ناقصاً لأنه يختزل فكرة الفضاء إلى تعارض ثنائي "أمامي foreground/ خلفي background". العيب الأساسي في النظام التحليلي الذي يقترحه يكمن في حقيقة الأمر في اقتراحه البسيط والبديهي بإمكانية تفسير كل الظواهر عملياً (في العالم الفيزيقي) بلغة التفاعلات بين أجزاء، بحيث يتم التعامل كل مرة مع جزأين على حدة. ومع ذلك، فإن جهود برانيجان لتنظيم الأطر الفضائية والزمنية والسببية للمرجعية المشتغلة في الحكي السينمائي، وجدولة عمليّات المُشَاهِد المعرفية المعقّدة الخاصة بتمثيل المعطيات المقدّمة على الشاشة، تشكّل ترابطاً منتجاً للسرديات مع علم النفس المعرفي لتحليل الحكي في فن التصوير السينمائي.

تخطيط أوّلي للحكى في الفيلم السينمائي

يعتمد الحكي في الفيلم السينمائي على قدرتنا على خلق عالم ثلاثي الأبعاد من اندفاع موجات من ضوء وظلام، إذ يتعيّن تحويل اصطناعية مجردة من الجرافيك على الشاشة: الحجم، اللون، الزاوية، الخط، إلخ، إلى تكوين من موضوعات مجسّمة، كما يتعيّن تحويل نسيج من الضوضاء إلى كلام وموسيقى وأصوات تصنعها موضوعات محسوسة. ومن ثم، يتم خَبْر الضوء، والصوت في الفيلم الحكائي بطريقتين: عدم تشكّلهما الفعلي على الشاشة، وكذلك الحركة الداخلية التي تعكس وتنبثق من عالم يضم أشياء مجسّمة تصنع الأصوات. كل علاقة فضائية وزمنية أساسية، مثل الموقع possition والديمومة duration تمتلك تأويلين: إن بالإمكان رؤية دائرة خضراء على يسار أحد المربعات في المسطح نفسه أو، بدلاً من ذلك، رؤيتها خلف المربّع على طول خط قطري على اليسار. وتبعاً للتأويل الأخير، يمكن أن تصبح الدائرة "كرة"، والمربع "صندوق"، ومعدّل الحجم واللون تبعاً لتقديرنا للكيفية التي يتم بها تمثيل المسافة والضوء في نسق منظوري معين. وبالمثل، يمكن للدائرة الخضراء أن تظهر لمدة عشر ثوانٍ على الشاشة، لكنها تمثّل ساعات عديدة من زمن العالم بالنسبة للدائرة الخضراء، ولاسيما في حالة عدم وجود "فعل" آخر نقيس به الديمومة. ويؤكد رودلف أرنهيمRadolf Arnheim:

> أحد أهم الصفات الشكلية للفيلم السينمائي هو أن كل شيء يعاد إنتاجه يظهر في وقت واحد في إطارين مرجعيين مختلفين تمام الاختلاف، هما، تحديداً، الإطار الثنائي الأبعاد والإطار الثلاثي الأبعاد، وباعتبارهما شيئاً واحداً متطابقاً، فإنه يحقق وظيفتين مختلفتين في السياقين[1].

---

(1) Rudolf Arnheim, Film as Art (Berkleley: University of California press , 1957 ; first published in 1933) , p. 59; see also pp. 12, 24-9.

يُواجهُ المُشاهِد؛ من ثم، إطارين مرجعيين كبيرين على الأقل في الفيلم السينمائي: فضاء وزمن الشاشة، بالإضافة إلى (عيّنة من) فضاء وزمن عالم القصة. ويكون الرهان برغم ذلك، على ما هو أكثر من الفضاء والزمن. وللسببية أيضاً تأويل مضاعف. إن التغييرات في أشكال الضوء والصوت، سوف تُدرَك بطريقتين على الأقل: كحركة عبر الشاشة وكتنقّلٍ بين الأشياء في عالم القصة. إن السببية في القصة سوف تتضمَّن نماذج من منطق بصري ظاهراتي خالص حيث، على سبيل المثال، تندفع كتلة نحو كتلة أخرى، ولكن التحويل الناتج في الحركة واللون يمكن ألّا يكون مماثلاً لتفاعلات أشياء ثلاثية الأبعاد مثل كرات البلياردو. إن الكتل يمكن حتى أن "تتجاوز" إحداها الأخرى على الشاشة. وتُعَدُّ التكوينات التصويرية الغريبة، والرسوم المتحركة نماذج واضحة للسببية على الشاشة. وباختصار، الضوء والصوت يخلقان نظامين أساسيين للفضاء والزمن، والتفاعل السببي: على الشاشة، وداخل عالم القصة. إن أحد مهام الحكي هو التوفيق بين هذين النظامين(1).

ويمكن في الحقيقة، أن يؤثّر أكثر من إطارين مرجعيين في عملية فهمنا للفيلم السينمائي. لقد تمّت البرهنة على وجود مرحلة من المعالجة العصرية تتموقع في منتصف الطريق بين إدراك ثنائي وثلاثي ينتج 2½ تمثيلاً بُعْدياً فضائياً. ومن الواضح أن الكثير من التغييرات يحدث في أثناء التحوّل من الظهورات الفينومولوجية على الشاشة إلى وظائف في عالم القصة. أحد المهام الرئيسة لنظريةٍ في الحكي هو تحديد المراحل المختلفة التي نعرض ونفهم من خلالها أحد الأفلام كحكي. لا تشير نماذج الضوء والصوت والحركة المعروضة على الشاشة إلى مرجع خارجي؛ وبالتالي، لا يمكن القول بأنها حقيقية أو زائفة. إنها كاملة الحضور وليست فعلية أو تخييلية وفوق ذلك، يكون الزمن الذي تكون فيه هذه النماذج حاضرة على الشاشة، متجدّداً بصفة أوّلية عبر المسلاط السينمائي. وفي المقابل، تبني القصة سياقات فضائية وزمنية معقّدة، وتصنع إحالات إلى أشياء ليست حاضرة (وقد لا توجد)، وتسمح لاستنتاجات عريضة أن تقوم حول متتاليات الفعل. وفضلاً عن ذلك، يمكن أن يكون الزمن في عالم القصة مختلفاً تماماً عن زمن الفيلم. مثلاً، في فيلم "رسالة من إمرأة مجهولة "Letter From an Unknown Woman (أوفولس1948، Ophuls) يكون زمن الشاشة تسعين دقيقة، بينما تغطي القصة ثلاث ساعات من صباح مبكر، تقرأ خلالها رسالة، تجسد بدورها أحداثاً تمتد خمسة عشر عاماً عند نهاية القرن في عالم فيينا.

لقد أُقترحت العديد من المفاهيم للمساعدة على وصف الكيفية التي تتحوّل بها المعطيات الموجودة على الشاشة خلال مختلف المخططات الفضائية والزمنية والسببية التي تبلغ ذروتها في عالم قصصي مُدْرك. لقد وُصفت المراحل المختلفة بمفاهيم مثل السيناريو، والديكور، والتكنولوجيا، والتقنية، والأداء، والمادة material، واللقطة shot، والشكل form، والأسلوب style، والحبكة plot،

---

(1) بخصوص التمييز بين الشاشة وعالم القصة، انظر: e.g., Alexander Sesonske, 'Cinema apace' in Explorations of phenomenology, ed. David Carr and Edwards S. Casey (The Hague: Martinus Nijhoff, 1973), pp.399-409; HAIG KHATCHADOURIAN, 'Space and Time in Film,' The British Journal of Aesthetics, 27.2 (spring 1987): 169- 77.

والعالم الحكائي diegisis، والشفرة code، والسرد narration، والمرجع. وإذ إن الطرق غير السردية لتنظيم المعطيات يمكنها أن تتواجد مع الحكي، فإن بإمكان المرء أيضاً أن يتعرف على صراع بين المخططات الخطابية، "وفرة" excess داخل القصة"(1). إن معالجة معطيات الفيلم السينمائي له أثر مهم على الكيفية التي يستشعرها المشاهد تجاه البنى المفهومية التي تبني في النهاية. بعض الاستعارات التي يقدّمها منظمو الفيلم السينمائي تشير إلى أن فهمنا للفيلم يتقدّم فقط إلى الأمام، خطوة كل مرة، ويعتمد ببساطة على تجاورات محلية ومباشرة، إلا أن استعارات أخرى تكون أقل تقيداً. إن رودلف أرنهايم يتحدّث عن بطاقات بريدية "مصورة" في ألبوم، بينما يتحدّث نويل بورشNoël Borch عن بطاقات بريدية مصورة معلقة في فراغ(2) "مستقلة" ذاتياً على نحو جذري. لقد جادل إيزنشتين في وقت مبكر من عمله بأن اللقطات لا تدرك في تتابعها أفقياً أو رأسياً، ولكن في تقابلها مع بعضها البعض(3). ولقد هذّب الفكرة بعد ذلك لتشمل طبقات من الصور "تندفع نحو المشاهد، ولكن ليس بالضرورة في خط مستقيم". لقد اقترح إمكانية إدراك معطيات الفيلم بوصفها مرتبة رأسياً في شكل مصفوفة تستعرض وفرة من العلاقات المتقاطعة في اللحظة نفسها(4). وأخيراً، يذكر عالم النفس جوليان هوشبرج Julian Hochberg ثلاثة أنماط من التحليل الإدراكي في الفيلم: الجمع البسيط simple summation، النماذج الإخراجية directional patterns، والخرائط المعرفية(5) cognitive maps...

وسوف يكون من المفيد الآن أن نقسّم "عالم القصة" إلى جزأين: الحكائي diegetic واللاحكائي nondiegetic. إننا عندما نتحدّث عن "قصّة" فإننا نشير في الغالب إلى أحداث معيّنة تحيط بالشخصية، تكون قد وقعت بالفعل، أو يمكن أن تقع على نحوٍ خاص، في تسلسل معيّن، وامتداد

---

(1) تجادل كرستين تومسن Kristin thompson بأن الفيلم يعتمد على المادية materiality في وجوده؛ إنه يخلق من الصورة والصوت أبنيته، ولكنه لا يتمكن أبداً من جعل كل العاصر المادية للفيلم جزءاً من إلماعاته الإدراكية الحسية الناعمة... إن مفهوم "الوفرة" [Excess] ينشأ عن الصراع بين مادية الفيلم والبنى الموجّدة داخله. ' Kristin Thompson The Concept of Cinematic Excess' in Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader, ed. Philip Rosen (New York: Columbia University press, 1986), pp. 131-2 (Thompson's emphasis); see also pp.133-5. إن مفهوم "الوفرة" excess يقترن أحياناً بمقابله a lack of lacuna الذي يعني "نقص الفجوة" ولاسيما في نظريات الحكي النفستحليلية.

(2) NOEL BURCH, 'Carl Theodor Dreyer: The Major Phase' in Cinema: A Critical Dictionary- The Major Film Makes , Vol. 1, ed. by Richard Roud (New York: The Viking press, 1980), pp. 298-9; Arnhem, Film as Art, pp. 26-8.

(3) Sergei Eisenstein, 'A Dialectic Approach to Film From' in Film Form: Essays in Film Theory, trans. by jay ;eyda (New York: Harcourt, Brace & World, 1949), pp.49,54-7.

(4) Serget Eisenstein, The Film Sense, trans. by Jay Leyda (New York: Harcourt, Brace& World, 1947), pp. 74-81, 201-3.

لقد كنت متحرراً بعض الشيء في تأويل أفكار إيزنشتين عن المونتاج الرأسي والبوليفوني.

(5) Julian Hochberg, 'Representation of Montion and space in vedio and Cinematic Displays', in Handbook of perception and Human performance, ed. Kenneth R. Boff, Lioyd Kaufman and james p. thomas (New York: Wiley, 1986), pp. 22-58.

زمني، إلخ. إننا نفهم مثل هذه الأحداث باعتبارها تقع في "عالم" تحكمه مجموعة محدّدة من القوانين. وسوف أشير إلى هذا العالم المتخيّل بوصفه عالما حكائياً diegesis. يفترض المشاهد أن قوانين مثل هذا العالم تسمح للعديد من الأحداث بالوقوع (سواء شاهدناها أو لم نشاهدها)، وأنه يضم موضوعات، وشخصيات كثيرة، ويشمل قصصاً أخرى عن أشخاص آخرين، ويسمح للأحداث في الحقيقة بأن تنتظم وتدرك بطرق غير سردية. يمتد العالم الحكائي إلى ما وراء ما نراه في لقطة معينة، ويتجاوز حتى ما نراه في الفيلم ككل، لأنّنا لا نتخيّل إمكانية أن ترى شخصية من الشخصيات وتسمع ما نلاحظ أنها تراه وتسمعه. العالم الحكائي؛ إذاً، هو النظام الضمني الفضائي والزمني والسببي للشخصية، مجموعة من المعطيات الخاصة بالمعنى التي تُمثَّل على أساس إمكانية دخولها في عالم الشخصية(1). ويكون الصوت في الفيلم حكائياً مثلاً إذا قدّر المشاهد أنه قد سُمع أو كان من الممكن أن يُسمع عن طريق الشخصية. ومع ذلك، فبعض العناصر التي تُعرض على الشاشة (مثلاً الموسيقى التصويرية mood music) تكون لا حكائية وتخاطب المشاهد وحده- وتدور هذه العناصر حول العالم الحكائي للشخصية، والهدف منها هو مساعدة المشاهد على تنظيم وتأويل هذا العالم وإحداثه. إن العناصر اللاحكائية لا يمكن الحصول عليها من أي من الشخصيات. تنظيم المشاهد للمعطيات في عوالم قصصية حكائية أو لا حكائية يعد خطوة نقدية لفهم الحكي واستيعاب العلاقة بين أحداث القصة وعالمنا اليومي.

دعنا الآن نحاول وضع تخطيط أوّلي للحكي في الفيلم السينمائي. هذا التحديد سوف يساعدنا على فحص الفهم الحكائي على نحو أكثر دقّة، وسوف يوفّر أيضاً أساساً لرسم الخطوط العامة لخمس أنماط جديدة لنظرية الحكي، تؤكّد كُلُّ واحدة منها وتؤوّل مظهراً مختلفاً من مظاهر عملية الحكي.

إن الحكي طريقة لفهم الفضاء، والزمن، والسببية. وإذ إن الفيلم السينمائي يضم إطارين مرجعيين مهمين عل الأقل لفهم الفضاء، والزمن، والسببية، فإن الحكي في الفيلم السينمائي هو المبدأ الذي تُحوَّل بواسطته المعطيات من إطار الشاشة إلى عالم الحكي، عالم يؤطّر قصة معينة أو متتالية من الأفعال في هذا العالم، وهو بالمثل، المبدأ الذي تتحوّل به المعطيات من القصة إلى الشاشة. ولتسهيل التحليل، يمكن تقسيم الحكي إلى سلسلة من العلاقات. على سبيل المثال:

1- يمكن تحليل العالم الحكائي والقصة بمفاهيم ناراتولوجية مثل مفهوم "التحويل" transformation عند تودوروف أو الترسيمة الحكائية narrative schema. أي أنواع من متتاليات الفعل تحدث وفي أيِّ عالم يمكن أن توصف كحكي؟ مثلاً، إن ترسيمةً حكائية ("الخلاصة" abstract، "التوجيه" orientation، "الحدث الأوّلي" initiative event، إلخ) تصف كيف يجمع القارئ سلسلة من الإبيسودات في سلسلة

(1) انظر Edward Branigan, 'Diegesis and Authorship in Film,' Iris 7,4.2 (Fall 1986): 37-54.

سببية مبأرة (مقابل "قائمة" catalogue، "كومة" heap، "سلسلة غير مُبأرة" unfocused chain، إلخ).

السلاسل السببية ليست مجرد متتاليات من الأحداث الزوجية، لكنها أيضاً تجسّد رغبةً في جمع الأحداث في أزواج، وقوّة عمل الأزواج. إن أسباب الحكي ("بعيدة remote، "معترضة" intervenning و"مُمَكّن" enabling إلخ)، هي مبادئ للتفسير مستمدّة من معرفة ثقافية ومن قوانين فيزيقية كذلك. تشمل السببية الحكائية الخطط الإنسانية، والأهداف، والرغبات، والأعمال الروتينية- المتحققة في متتاليات الفعل- التي يشجّعها، ويقبل بها، أو يُحرِمها أحد المجتمعات.

2- العلاقة بين عالم الحكي والشاشة يمكن تحليلها بمفاهيم مثل السيناريو script، والديكور، والتكنولوجيا، والتقنية، واللقطة، والشكل، والأسلوب، والمادة، إلخ. وسوف يظهر الفصل الحالي أن مثل هذه المفاهيم يمكن تناولها عن طريق قياس آثارها على أحكام المشاهد حول ترتيب الفضاء، والزمن، والسببية على الشاشة وفي العالم الحكائي.

3- علاقة عالم الحكي diegesis بما هو خارج عنه- اللاحكائي- يثير قضايا السرد narration: من أي "عالم آخر" خلق العالم الحكائي، والشخصية المقدّمة، والأحداث المرويّة؟ ما الذي حجب أو استبعد؟، و، فضلاً عن ذلك، كيف يتأتّى لنا الاعتقاد في اللاحكائي وعقد العلاقة بينه وبين عالمنا، أي، ما طبيعة المرجع التخييلي واللا تخييلي؟

... أولاً، يتعيّن علينا أن نفحص العلاقة بين عالم الحكي diegesis والشاشة، وبالتحديد، كيف تتحوّل المعطيات على الشاشة إلى عالم قصصي. والإجابة على هذا السؤال، تقتضي إقامة تمييز بين أنماط الإدراك المؤثرة عند مشاهدة أحد الأفلام. هذان النمطان من الإدراك ينتجان أنماطاً مختلفة من الفرضيات حول الفضاء، والزمن، والسببية والتفريق بينهما سوف يسمح لنا بأن نفحص على نحوٍ وثيق كيف يستفيد المشاهد استفادة خاصة من الأحكام المتعلقة بالفضاء، والزمن، والسببية، وأيضاً كيف يدمج المشاهد هذه الأحكام لإنتاج وصف حكائي شامل للتجربة.

الإدراك من القمة إلى القاعدة Top -down pereception

الانتقال من الشاشة إلى عالم القصة لا يتقدّم على طريق أملس وفي اتجاه واحد فقط. إننا نحشّد الكثير من قدراتنا لكي نمارس تأثيراً آنياً على الفيلم، منتجين على الأقل نوعاً من الصراع والشك. وكخطوة أولى، للكشف عن بعض هذه القدرات، وتحديد أنواع الصراع التي تنشأ، سوف استخدم تمييزاً سيكولوجياً معرفياً أساسياً لتقسيم الإدراك إلى نوعين من العمليات تبعاً لـ"الاتجاه"

الذي يعملان فيه. إن بعض العمليات الإدراكية تؤثر على المعطيات المعروضة على الشاشة بطريقة تعمل من القاعدة إلى القمة bottom-up وذلك بفحص المعطيات في فترات زمنية وجيزة جداً (بالاستفادة من قدر ضئيل من الذاكرة الموحَّدة أو بغير الإستفادة منها) وتقوم بتنظيمها آلياً في مظاهر مثل الحدّ edge، اللون، العمق، الحركة، الذروة الشفاهية aural pitch، إلخ. فالإدراك من القاعدة إلى القمة تسلسلي، ومدفوع بالمعطياتdata-driven، ولا ينتج سوى مؤثرات قصيرة المدى. وتُبنى عمليات إدراكية أخرى على معرفة مكتسبة ومخططات، غير مقيّدة بزمن مُحَفِّز، وتعمل من القمة إلى القاعدة على المعطيات، مستخدمة توقّعات وأهداف المشاهد كمبادئ للتنظيم. تكون العمليات من القمة إلى القاعدة غير مباشرة، بمعنى أنّها تقيّد تأطير المعطيات بطرق بديلة مستقلّة عن الشروط المحفِّزة التي تحكم الظهور الأوّلي للمعطيات. من المتعين على العمليات من القمة إلى القاعدة أن تكون مرنة وعامة لكي تكون ذات أثر على نطاق عريض من المواقف، في الوقت الذي تأخذ فيه في الاعتبار التنوعات (غير المتنبَّأ بها) بين حالات محدودة(1). إن العمليات من القمة إلى القاعدة غالباً ما تعامل المعطيات بوصفها عينة استقرائية يتعيّن إسقاطها واختيارها داخل مجموعة من الأطر المرجعيّة المتوازية، بينما تكون العمليات من القاعدة إلى القمة عالية التخصّص وذَرّية (مثلاً اكتشاف الحركة). النوعان كلاهما من أنواع العمليات يشتغل تزامنياً على المعطيات خالقاً مجموعة من التمثيلات ذات درجات متنوعة من التناغم.

ولأن العمليات من القمة إلى القاعدة تَنْشَط عند مشاهدة أحد الأفلام، فإن النشاط المعرفي للمشاهد لا يكون مقتصراً على اللحظة الخاصة التي يتم مشاهدتها في الفيلم. وبدلاً من ذلك، تكون لدى المشاهد القدرة على التحرّك إلى الأمام والخلف خلال معطيات الشاشة لكي يختبر آثار مجموعة الفرضيات التركيبية، والدلالية، والمرجعية. وكما لاحظ إيان جارفي Ian Jarvie "لا يمكننا مشاهدة السينما من دون التفكير في هذه الفرضيات"(2) وبتبنّي طرقاً مختلفة لتنظيم المعطيات، يخلق المشاهد تجارب فضائية وزمنية وسببية لا تُرَدُّ مباشرة إلى زمن الشاشة. ومن الأمور الحاسمة أيضاً في المعالجة من القمة إلى القاعدة، هي الإجراءات التي تختبر درجة "التقدم" الذي كان موجّهاً نحو حل مشكلة إدراكية. مثل هذه الإجراءات تكون نشطة؛ مثلاً، عندما نبحث عن "نهاية" إحدى القصص. فإذا عجزنا عن اكتشاف التقدّم، فسوف نبدأ في الشك في التقنيات الخاصة التي كنا نستخدمها، أو حتى فيما إذا كنا فهمنا الهدف فهماً صحيحاً. وبسبب تنوّع العمليات من القمة إلى القاعدة، ومن القاعدة إلى القمة التي يمكن أن تكون مشتغلة في لحظة معطاة في أحد النصوص، فلربما كان من الأفضل اعتبار الإدراك ككل نظاماً يوصي باستخدام تأويلات مختلفة، وغالباً متصارعة للمعطيات.

---

(1) وجود سيرورات من القاعدة إلى القمة ومن القمة إلى القاعدة يغير بشكلٍ دال التمييز التقليدي بين الإدراك والمعرفة.

(2) Ian Jarvie, Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics (New York: Routledge & Kegan paul, 1987), p. 130 (Jarvie's emphases).

وبالإضافة لذلك، فإن حقيقة إمكان تقسيم الاستيعاب إلى أنواع من النشاط من القمة إلى القاعدة، ومن القاعدة إلى القمة، تساعد على تفسير بعض تنافرات المصطلحات الفنية التي يستخدمها كتّاب السينما. مثلاً، يفضّل بعض الكتّاب استخدام مفهوم "الصوت" voice في الفيلم السينمائي بوصفه وسيلة للتعرّف على مصدر الكلمات التي يسمعها المشاهد بالفعل، بينما يفضّل كتّاب آخرون استخدام المصطلح على نحو أوسع لكي يشمل عدداً من العوامل من القمة إلى القاعدة، التي تؤثّر في إدراك المشاهد. يجادل بيل نيكولز Bill Nichols من أجل مفهوم موسّع لـ"الصوت" voice.

في تطوّر التسجيلي [كنوع]، تمركز النزاع بين الأشكال على مسألة "الصوت" voice، وأعنى بـ "الصوت" شيء أضيق من الأسلوب: إنه ذلك الشيء الذي ينقل إلينا حسّاً بوجهة نظر اجتماعية للنص، وبكيفية التحدّث إلينا، وكيفية تنظيمه للمواد التي يقدّمها لنا. وبهذا المعنى، لا يكون "الصوت" مقصوراً على أيّة شفرة واحدة أو ملمح واحد مثل الحوار، أو التعليق المنطوق. ربّما يكون "الصوت" مماثلاً لذلك النموذج الشبيه بالنسيج المموّج الذي يشكّله التفاعل الفريد لكل شفرات الفيلم، وينطبق على كل صيغ التسجيلي[1].

مفهوم "الصوت" بالنسبة لنيكولز، ليس مقصوراً على كلمات شفاهية أو مكتوبة على نحوٍ حرفي، وليس كذلك مقصوراً على الحكي التخييلي؛ وبدلاً من ذلك، يتضمّن "الصوت" نماذج غير لفظيّة قويّة حتى في الأفلام غير الروائية (التسجيلية) وبالتالي، يمكن أن يكون "الشخص" الذي يُسمع صوته في النص كينونة (غير مرئية، وغير مسموعة) أعقد بكثير من راوٍ خارجي الصوت voice-over (خارج الكادر) أو شخص تجرى معه مقابلة. ومن هنا تكون مقاربة نيكولز أكثر ملاءمة لتحليل السرد narration... ولا يمكن أن يقتصر سرد الفيلم، على تعليق صريح أو محددٍ بـ أنواع من المقولات اللفظية، المادية، الشكلية الخالصة، الأسلوبية، التقنية، التكنولوجية، أو من "القاعدة إلى القمة". السرد naration والحكي narrative ظاهرتان بارزتان تتطلّبان في تحليلهما مفاهيم عريضة المدى، معقدّة مثل مفهوم "وجهة النظر" أو مفهوم نيكولز "وجهة النظر الإجتماعية".

وعند النظر إلى الحكي narrative بوصفه ظاهرة عامة، يمكن لها الظهور في عدّة أشكال مادّية (المحادثة، اللوحات، الرقص، الموسيقى، إلخ)، فإننا بذلك ننظر إليه بوصفه مؤثّراً معرفياً من القمة إلى القاعدة. وربّما عبّر دالاس مارتن عن ذلك بقوّة عندما يقول بأن "المحكيات يمكن أن تكون مصدراً للثروة البصرية المتنوعة للسينما، عوضاً عن القول بعكس ذلك(2). ومهما يكن من أمر، فإنّ بالإمكان

(1) Bill Nichols, 'The Voice Of Documentary' in Movies and Methods: An Anthology , pp. 260- 1 (my emphases).

(2) Wallace Martin, Recent Theories of Narrative (Ithaea, Ny: Cornell University press, 1986), p.144.

تعلّم الكثير من خلال التركيز على عملياتٍ من القمة إلى القاعدة في محاولة لعزل الشروط السايكولوجية التي تسمح للحكي أن يُفهم في أشكال الوسائط كلّها.

وأودُّ أن أفحص بعض العمليات من القمة إلى القاعدة التي تبدو وثيقة الصلة باستيعابنا للحكي. وسوف أبدأ بدراسة الكيفية التي يساعد بها بحثنا من القمة إلى القاعدة عن نظام سببي متماسك، على تنظيم معطيات الشاشة في عوالم قصصية حكائية أو لاحكائية. يمتلك كل منها نظاماً زمنياً متّسقاً، وسوف أدرس في هذا الفصل لاحقاً، كيف تتصل الأحكام المتعلّقة بفضاء الشاشة بأحكام عن فضاء القصة وسببية العالم القصصي. وسوف تُكْتشف عموماً الصراعات التي تنشأ بين التناول من القمة إلى القاعدة ومن القاعدة إلى القمة، بين القصة والشاشة، وبين العالم الحكائي وما يبدو خارجاً عنه. ومن هنا، سوف نجد بأن العملية المتصاعدة لبناء وفهم أحد المحكيات، يمكن مشاهدتها على نحو أفضل بوصفها التنظيم اللحظي للصراعات بين فرضيات فضائية، وزمنية، وسببية متنافسة. إن الحكي في الفيلم السينمائي هو، من ثم، العملية الإجمالية وأيضاً محصّلة البحث بين الفرضيات عن توازن مهما تكن درجة المجازفة التي ينطوي عليها هذا الفعل.

الترتيب الزمني والفضائي

يوجد مشهد في فيلم "سيّدة من شنغهاي" The Lady From Shanghai (ويلز، 1948) تتقاطع فيه ثلاثة أحداث مميّزة خلال خمس عشرة لقطة، تظهر فيها امرأة تضغط على زِر فينفتح أحد الأبواب الموصدة، بحيث يسمح لرجل ميّت أن يجر نفسه إلى إحدى الحجرات؛ وعندما تضغط على الزر مرّةً أخرى، تنطلق سيارة بسرعة كبيرة على أحد الطرق حيث تنتظر شاحنة عند إحدى إشارات المرور. وعندما تضغط على الزر مرّة أخيرة، تصطدم السيارة بمؤخرة الشاحنة في الوقت الذي يعتري فيه الرعب الرجلين الموجودين بالسيارة إزاء وضعيتهم اليائسة. وتكون مشكلة مُشاهِد هذا الفيلم، هي كيف يؤوِّل تلك الأحداث التي لا تملك أيّ ترابط سببي. ومع ذلك، تعرض كما لو أنّها مترابطة سببياً، من حيث أن الضغط على الزر، يتسبّب في دخول الرجل الميت إلى الحجرة، ويؤدي إلى حادث السيارة(**1**). المشكلة بالنسبة لمشاهد هذا الفيلم هي كيفية تأويل هذه الأحداث التي لا تمتلك أيّ ترابط سببي التي قُدِّمت برغم ذلك كما لو أنها مترابطة سببياً، بحيث بدا أن الضغط على الزر هو الذي

(1) مناقشتي لهذا المشهد في The Lady From Shanghai [سيدة من شنغهاي] مبنية على تعليقات جورج.م. ولسون في Narration in Linght: Studies in Cinematic point of view (Blatimore: Johns Hopkins University press, 1986), pp.1-4. 10, 202-4. وتوجد مع ذلك عدة مواضع تتسم بعدم الدقة في وصف ولسون للقطات وأحداث القصة بما في ذلك عدد اللقطات وترتيبها.

يتسبب في دخول الرجل الميت إلى الحجرة وهو الذي يؤدي إلى الحادثة(1). إن ما يُطلب منا في الحقيقة هو أن نقبل تخيلاً خاصاً ("كما لو") داخل قصة من قصص اللغز التخييلية بالفعل.

ولحل هذه المشكلة السببية، يتعيّن على المشاهد أن يقيّم العلاقات الزمنية التي يؤسّسها المشهد. وتوجد أربعة مبادئ للتفكير السببي: السبب الذي يجب أن يسبق نتيجة، ونتيجة لا يمكن أن تعمل استرجاعياً في الزمن لكي تخلق سبباً، وحقيقة أن بعض نماذج التكرار بين الأحداث تجعل من الترابط السببي شيئاً محتملاً (مثلاً، الضغط على الزر أربعة مرات...)، وأن حدثاً سابقاً أقرب إلى النتيجة زمنياً وفضائياً مما عداه، يكون سبباً أكثر احتمالاً للنتيجة. الكثير من المواقف الزمنية التي تؤثّر على أحكامنا حول السببية، يمكن خلقها عبر تجاوب أجزاء فضائية من لقطات مختلفة. وكما أكد أرنهايم "إن حقيقة أن مشهدين يتبع أحدهما الآخر على الشاشة لا تشير في حد ذاتها إلى أنه يتعيّن فهمها على أنهما يتبعان أحدهما الآخر زمنياً"(2). ولذا، يتعيّن علينا، قبل أن نعالج المسألة السببية، أن نقوم بمسح موجز لبعض المواقف الزمنية والفضائية الممكنة التي يمكن أن تنشأ.

إن أحد الحقائق الاستثنائية المتعلقة بالعالم الفيزيقي، هي إمكانية تفسير كل الظواهر، فعلياً، على أساس التفاعلات بين أجزاء، تقتطع اثنتان منها كل مرّة. "إن بإمكان المرء" كما يقول مارفن مينسكي Marvin Minsky "أن يتصوّر عالماً، كلّما شكّلت فيه ثلاثةُ نجوم مثلثاً متساوي الأضلاع، اختفى أحدهما في الحال، ولكن عملياً، لم نلاحظ أبداً تفاعلات ثلاثية الأجزاء في العالم الفيزيقي"(3)، وسوف أفترض أن تفسيرات الظواهر تبنى على هذا الأساس؛ أن المُشاهد ينشئ بالتحديد، مواقف زمنية وفضائية وسببية عن طريق تجميع الأجزاء، جزأين كل مرّة. ومن ثم، يُخلق الموقف الزمني AB في القصة عن طريق تخيل علاقة خاصة بين ديمومات فضاءين على الشاشة، A وB، تؤدي إلى علاقات قصصية مثل علاقات الاستمرارية الزمنية، الحذف، التراكب overlap، التواقت، العكس reversal، أو التشويه. وعلى نحو أكثر تحديداً، يمكن لهذه العلاقات الزمنية في القصة أن توصف كالتالي:

- إن B_1 تمثل الزمن A بوصفه متصلاً في B حتى إن ترتيب القصة AB_1، يقدّم بوصفه متطابقاً مع ترتيب الشاشة AB.
- B_2 تمثّل الزمن A بوصفه متصلاً في B ولكن مع "حذف" أوّلي حتى إن ترتيب الشاشة يؤوّل بوصفه قد حذف شيئاً من القصة (يتعيّن استعادته بواسطة خيال المشاهد)؛ أي أن الترتيب الحقيقي هو: A, X, B_2، إذ إن X ليست ممثلة على الشاشة. فإذا كان الحذف

(1) انظر، إن السببية المستحيلة لـ Welles في"سيدة من شنغهاي" قد تخفف عن طريق التقريب بين عناصر تتسم عادة بكونها غير سببية ويحقق صانعو الأفلام من أمثال بريسون Bresson، ودرير Dreyer، وجودار Godard، وأوزو Ozu، وسترو Straub وهويلر Huiller تأثيرات مماثلة وذلك بفصل سبب حقيقي عن نتيجته، وبهذه الطريقة يجعلون من الترابطات السببية ومبدأ السببية (التقليدي) مشكلة.

(2) Arntheim, Film as Art, p.24.

(3) Marvin Minsky, The Society of Min (New York: Simon& Schuster, 1986), p.329; cf. pp.78,149,249.

كبيراً، ولكنه يختفي بعد ذلك عندما يستكمل بأحداث جديدة للشاشة، إذاً فـB_2 يكون استباقاً.

- B_3 تُمثّل زمن A بوصفه متصلاً في B ولكن فقط بعد تراكب أوّلي مبدئي كان يوجد به إعادة جزئية للزمن الذي تم خَبّره بالفعل في A.

- B_4 تمثّل تراكباً كاملاً مع زمن A حتّى أن زمن حدث القصة B يفهم باعتباره متزامناً مع حدث القصة A حتّى ولو تمت رؤية B بوصفه يقع بعد A على الشاشة، أي أن زمن القصة يتجاوز الترتيب الحرفي على الشاشة.

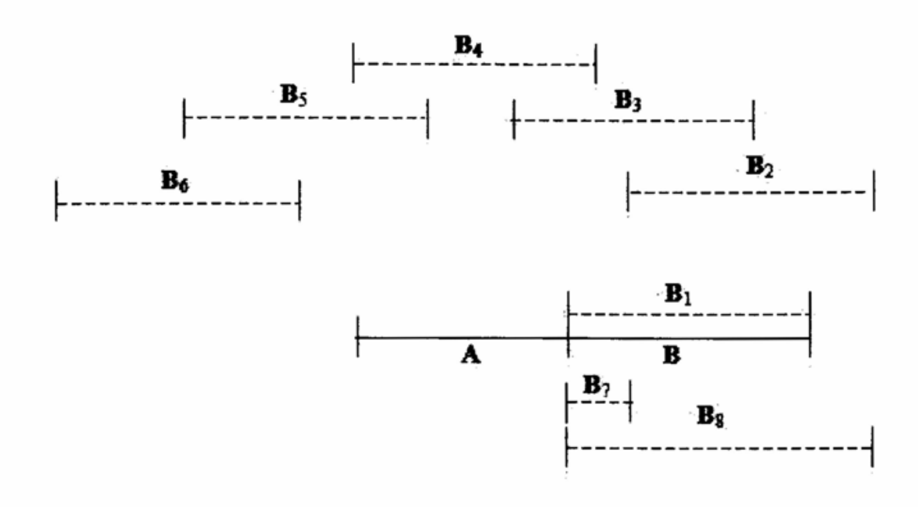
- B_5 تمثل تراكباً مع زمن A ولكن مع قفزة مختصرة مبدئية إلى الوراء زمنياً. وهذا يخلق زمن قصة منفلت ولكنه غريب تظهر فيه نتيجة (في A) سابقة بوضوح على سببها (في B). إن المُشاهد في الحقيقة، يُدفع لعكس A وB_5 ذهنياً. (خالقاً علاقة مثل A وB_3) لكي يستعيد السهم الأمامي للزمن الذي تسبق فيه الأسباب النتائج (زمن استباقي). ومن الممكن أيضاً أن تطلب AB_5 من المشاهد أن يتخيل زمناً سابقاً (مثلاً B_6) الذي يتم اعتباره إذاً تفسيراً لـA في القصة- عودة ضمنية إلى الوراء- بينما يستثمر B_5 في تمثيل "الزمن الحاضر" لـA. وباستخدام مصطلحات نويل بورش Nöel burch، فسوف أشير إلى نمط ترتيب القصة AB_5 بوصفه زمن قصة استعادي أو استرجاعي[1]. إن توقعنا المعتاد هو زمن استباقي A- ومن ثم B. والأقل اعتياداً هو الزمن الاسترجاعي A- بسبب B.

وإليك مثالاً للزمن الاسترجاعي: اللقطة A تظهر شيئاً ما من وضع معين، ولكن بعد ذلك تعرض اللقطة B شخصاً ينظر لهذا الشيء من ذلك الموقع السابق. وبهذه الطريقة نكتشف أن الشيء الذي رأيناه في A كانت قد رأته بالفعل إحدى الشخصيات (وفي الحقيقة، من دون معرفة ذلك في وقته، كنّا نرى كيف رأت هذه الشخصية هذا الشيء). ومن ثم، مع اللقطة B نضطر لإعادة ضبط ترتيب الأحداث ذهنياً ونعيد تصور اللقطة A مستخدمين الشخصية كنقطة مرجعية جديدة، وكشرط جديد لرؤيتنا. إننا الآن نتصوّر حدث القصة بوصفه مكوناً من: أولاً، شخصية تنظر، يتبعها رأينا فيما يمكن أن يُرى من وجهة نظر هذه الشخصية. إن جزءاً من اللقطة B يمكن أن يرمز إمّا إلى قفزة حرفية مختصرة للخلف في الزمن، أو تقريب لما كان يمكن أن تكون الشخصية قد بدت عليه أولاً. وعلى أيّة حال، فإن المهم هو أن اللقطات تتطلّب من المشاهد أن يعيد تشكيل المخطط الزمني.

- B_6 تمثل زمناً سابقاً على A- زمن ماضي، أو عودة للوراء، تتطلب إعادة ترتيب أحداث القصة من قبل القارئ وتخيل أحداث أخرى كان قد تم حذفها ولم تُر على الشاشة بين B_6 وA.

(1) NOEL BURCH, theory of film practice, trans. Helen R. Lane (princeton: princeton University press, 1981; originally published in French, 1969), pp.12-14, 78-9.

- B_7 وB_8 تمثّل تشوهات زمنية. ديمومة العرض على الشاشة لـB (بالنسبة لـA) يتم تبديلها جذرياً بطريقة لا يتضح معها بشكل مباشر أي علاقة مع A هي المناسبة. مثلاً يمكن لديمومة B أن تُضْغط أو تُوسّع وذلك بإدارة الفيلم بسرعة جديدة، وعرضه للوراء، وتكرار B، لعرض مشاهد بديلة، و حذف أطر عن طريق العناوين المطبوعة التي تختصر المسافات، باستخدام الأطر المجمدة، إلخ[1]. وفي هذه المواقف لا تبدو A وB متكافئتين، ومن ثم. لا يمكننا أن نقرر في الحال ما هو الترتيب القصصي المناسب. ويدخل ضمن هذه المقولات أيضاً، الزمن غير المحدد كما يحدث مثلاً في فيلم جان لوك جودار "عطلة نهاية الأسبوع"(1967) Weekend إذ توجد لقطة (تتضمّن بعض رجال حرب العصابات الهيبز) مرتّبة ترتيباً بارعاً بحيث لا يمكن التحقق من زمنها. إن اللقطة في حقيقة الأمر لقطة استباقية ولكن لا يمكن التعرف عليها بهذه الصفة إلا فيما بعد بوقت طويل في الفيلم عندما يقع الحدث المصوّر بالفعل. واللقطة تكون من ثم استباقا استرجاعياً غير ذاتي.



شكل (1) زمن القصة

عرض بياني لعدّة تنوّعات لزمن القصة يتم خلقها في أثناء قيام المشاهد بترحيل زمن الشاشة للفقرة الفضائية B المتعلّقة بزمن الشاشة الخاص بالفقرة الفضائية A المؤدية إلى ترتيب زمني جديد

---

(1) في الشكل1، أعالج مفهوم جينيت عن "التواتر" الزمني frequency -عدد المرات التي يقع فيها أحد الأحداث على الشاشة بالمقارنة بعدد المرات التي يقع فيها نفس الحدث في القصة- كحالة خاصة من حالات الترتيب الزمني order. ومن ثم يمكن تحليل متتالية الشاشة " a- x- b- c- x2" بالقول إن X2 تقع بعد c على الشاشة ولكنها تنتظم في الموقع نفسه في القصة مثلما تفعل X1 التي تقع على الشاشة بين a وb. لاحظ أيضاً أن بعض نتائج "الديمومة" duration (الإيقاع) لا تؤثّر طبيعياً في ترتيب القصة ومن ثم فهي غير متضمنة في الشكل1.

وخيالي في القصة، علاقة ABn. إن بعضاً من العلاقات الجديدة التي يمكن خلقها يتضمّن استمرارية زمنية، حذف ellipsis، تداخل overlap، تزامن، عكس reversal، وتشويه distortion. إن المباديء العامة المبينة هنا حول الزمن يمكن أيضاً استخدامها لوصف عملية ترتيب (تنظيم) الفضاء في أنساق على هيئة سلاسل، فجوات، عكوسات، وتشويهات (انظر النص).

المخطّط المبيّن، يمثّل كلاماً عاماً حول مبادئ الترتيب الزمني: ومع ذلك، فإنه ينطبق أيضاً على الترتيب الفضائي. وعلى الرغم من أن مناقشتي حول المشكلة السببية الخاصة بحادث تحطم السيارة في فيلم "سيدة من شنغهاي" سوف تتركز على الزمن، فإن من الواضح أن الفضاء عموماً يكون وثيق الصلة أيضاً بحل مشكلات السببية. ولذلك أودُّ أن أوضّح على نحو مختصر، كيف يمكن للمخطط السالف الذكر أن يؤوّل بوصفه مراجعة عامة لبعض المبادئ الفضائية للترتيب. لم يقصد بالمخطط أن يكون حصرياً، بل المقصود به أن يُقَدِّم فقط طريقة لمقارنة نظريات مختلفة للحكي، سوف تستخدم كل منها مصطلحات متخصصة لفحص الفضاء والزمن بتفصيل أدق.

ولكي نبيّن الكيفية التي ينطبق بها الشكل1 على الفضاء، فإنّني سوف أقدّم مؤقتاً، فرضية زائفة، لكنها مبسَّطة، حول الفضاء. سوف أفترض أن الفضاء يضم قطاعين فقط: أمامي foreground، وخلفي background. ويغدو السؤال من ثم، كيف يمكن لنا أن نتعرف على تغير في الفضاء؟ كيف يمكن لفضاءٍ معطى أن "يرتبط" بـ/ويتعالق مع فضاء آخر لكي يكوّن كُلًّا مرتَّباً جديداً؟ وعلى سبيل التيسير، سوف أفترض أيضاً- مثلما فعلت في حالة الزمن- أن التغيّر يُحدثه توليف اللقطات حتى ولو انطبق المخطط على تغييرات تحدث بطرق أخرى (من خلال حركة الكاميرا أو الشخصية أو الصوت، أو التغير في مستويات الضوء). ومحصّلة هذه الافتراضات، هي أن الفضاء يمكن أن يتطوّر بثلاثة طرق رئيسة فقط: خلفية جديدة يمكن أن تظهر مع الخلفية القديمة، أمامية جديدة يمكن أن تظهر مع الخلفية القديمة، أو، يمكن أن تظهر أمامية جديدة وخلفية جديدة. وفي الحالتين الأوليتين يقدّم ما هو جديد مقترناً بما تمَّت مشاهدته بالفعل (أمامية قديمة أو خلفية قديمة). وهذا يعني أن الفضاءات تترابط في سلسلة. وفي الحالة الثالثة (أمامية جديدة وخلفية جديدة) تكون علاقة الفضاء الجديد بالفضاءات المرئية بالفعل علاقة مفتوحة، وغير محددة برغم ذلك، أي أن هناك فجوة من نوع معين بين الفضاء الجديد والقديم. وهذه الفجوة، مبنية في الشكل1 بواسطة الفجوة بين الجزئية A والجزئية B. ومن جهة أخرى، تمثِّل الجزئيات B1 وB3 وB4 فضاءً جديداً يكون إمّا محاذياً لـ/أو متداخلاً مع/ أو تكراراً لـ/فضاء قديم لتكوين سلسلة من الفضاءات.

وهناك حالة خاصة من حالات الفضاء المفتوح (B2-A) يتوجَّب ذكرها. فعندما تكون الأمامية الجديدة هي ببساطة الخلفية القديمة، والخلفية الجديدة هي الأمامية القديمة، لا يحدث تغيّر حقيقي: إن الأمامية والخلفية يكونان قد تبادلا موقعيهما ببساطة عبر اللقطتين. لقد تم قلب الفضاء، أو عكسه بين اللقطات. المقصود بالجزئيات B5 B6 هو تمثيل هذه الفئة العامة للزوايا المعكوسة في الفيلم. وأحد الأمثلة النموذجية هو توليف اللقطة/ اللقطة المعاكسة الذي يصوّر محادثة بين

شخصين عن طريق تناوب اللقطات المأخوذة من فوق كتف كل شخصية على حدة(1). ما الذي يعنيه "العكس الفضائي" spatial reversal مثل B5 وB6 وفقاً لعالم القصة الذي يخلقه المشاهِد من سلسلة الفضاءات المعروضة على الشاشة؟ إن ديفيد بوردوِلDavid Bordwell يقدم اقتراحاً:

إن توليف اللقطة/ اللقطة المعاكسة يساعد على جعل السرد narration خفياً وذلك يخلق الإحساس بعدم وجود فضاء سينوغرافي هام بدون تعليل، فإذا عُرِضت اللقطة2 المادة المهمة خارج اللقطة1، فلن يكون هناط نقطة فضائية يمكن أن نعينها للسرد. يكون السرد دائماً في مكان آخر، خارج هذه اللقطة، ولكنه لا يكون مرئياً في النص مطلقاً[2].

بعبارة أخرى، عندما يتم عكس الفضاء، فإننا لا نرى الكاميرا، أو الأجهزة، أو الفنيين، إنّما نرى فقط فضاءً حكائياً أكبر يكون فيما يبدو جزءاً من مجموعة فضاءات متسقة وموَّحدة بدون أيّ تأثيرات خارجية (سببية) مزعجة (بواسطة " مؤلف" مثلاً). إن الفضاء الجديد والأكبر الذي يتم تمثيله من خلال العكس، هو فضاء خيالي- فضاء حكائي للشخصيات يشبه نفسه فيما يبدو في كل اتجاه.

وهناك بالطبع درجات وأنواع من سلاسل وفجوات وعكس الفضاء؛ وسوف يعتمد تعرّفنا على الأنواع على طبيعة الأعراف الأخرى الحاكمة، مثلاً الوضع المناسب للكاميرا، (ما إذا كانت الفضاءات موجهة نحو 180 درجة محور حدث). ولا يمنع ربط فضاءات الشاشة بنموذج فضاء القصة أيضاً استخدام الفجوات (B2 وB6) أو تشويهات أخرى (CF، B7 وB8) لخلق فضاء قصصي لا يمثّل مجموع الأجزاء الفضائية على الشاشة. إن فجوة كهذه بين الشاشة وفضاء القصة يؤدي إلى درجات وأنواع من الفضاء "المستحيل"، أي إلى فضاء لا يمكن تبريره بوصفه موجوداً كليةً داخل عالم الحكي. يؤدي الفضاء المستحيل إلى مشكلات إدراكية من نوع جديد يضطر المشاهد لإعادة النظر في الفرضيات المسبقة حول الزمن والسببية...

---

(1) الجزئية B5 في الشكل1 يمكن أن تتضمَن لقطات من فوق الكتف، لأن الفضاء في مثل هذه اللقطات لا يكون معكوساً تماماً، ولكنه يتضمن بدلاً من ذلك توافقاً بين الفضاءين. فإذا ما استدارت الكاميرا على محورها بدرجة 180 درجة بالضبط، قبل اللحظة التالية، من دون أن تترك تداخلاً أو ثغرةً بين الفضاءين، فإن النتيجة سوف تكون عكساً حقيقياً، وسوف تُمثل في الشكل1 بواسطة خط جديد، مثل B1، رابطةً A ولكنها تمتد إلى الخلف. إن عكساً حقيقياً يكون نادراً في فضاء الحكي الكلاسيكي، ربّما لأنّه من الصعب على المشاهد أن يحدّد ما إذا كان الفضاء الجديد ملاصق مباشرة للفضاء القديم، أو ما إذا كانت توجد فجوة بين الفضاءات غير المرئية (قارن A وB) ويوحي هذا بأن التمفصل الأكثر شيوعاً للفضاء في الحكي الكلاسيكي يكون تداخلاً جزئياً (B5 وB3).

(2) David Bordwell, Janet Staiger, and Kristan Thompson, The Classical Hollywood Cienma:Film style&mode of production to 1960 (New York: ColUmbia University press, 1985), chap. 5, 'space in the Classical Film,' p. 59.

القسم الخامس

سرديات
ما بعد البنيوية

16

القراءة من أجل الحبكة

بيتر بروكس

في هـذا المقتطف من الفصل الأول من "القراءة من أجل الحبكة" *Reading For The Plot (1984)*، يتصدّى بيتر بروكس لتحديث وتهذيب المفهوم التقليدي لـ"الحبكة" *plot*، وهو المفهوم الذي غدا مهملاً في العالم المتحدث بالإنكليزية بعد النقد المناوئ الذي وجهه له نقاد محدثون مثل إ. إم فورستر. وتوافقاً مع السرديات الفرنسية، يكرر بروكس آراء أرسطو في كتاب "في الشعر" الذي يذهب فيه إلى أن "الحبكة"، التي تُعرف بوصفها "تآلف الأحداث أو الأشياء التي تقع في القصة"، هي أهم عناصر الحكي. ويحلل بروكس المظاهر المختلفة لمفاهيم مثل "المتن الحكائي" *fabula* و"المبنى الحكائي" *siuzhet* التي اصطنعها الشكلانيون الروس، ومفاهيم مثل "القصة" *toire his* و"الخطاب" *discourse* عند جوناثان كلر، ويخلص إلى أن تعريفاً بنيوياً خالصاً للحبكة يمكن أن يكون مقيداً وغير مناسب. ولكي يكون مفهوم الحبكة تفسيرياً- يُفْهم بوصفه خط الحكي المنظّم- يتعين أن يأخذ في اعتباره فكرة "القصدية". وتحقيقاً لهذه الغاية، يقترح بروكس قفزة تجاوز الشكلانية، ولاسيما باتجاه التحليل النفسي الفرويدي، الذي يتفق مع الكثير من النقد النسوي للثمانينيات. ومن الطريف، في هذا السياق. الإشارة إلى التشابه بين عنوان الفصل الثاني من كتاب "القراءة من أجل الحبكة": "رغبة الحكي" *Narrative Desire*، وعنوان مقالة تيريسا دي لوريتيس "الرغبة في الحكي" *Desire in Narrative*، الذي نشر أيضاً عام *1984*، وأعيد طبعه في الفصل الرابع من هذا الكتاب. ولكن، بينما تطبق لوريتيس التحليل النفسي الفرويدي على رغبة المتفرجة في الفيلم، تظل إعادة قراءة بروكس لفرويد ذكورية التوجه. ويكمن التأكيد الأساسي لصياغته، في تصوره للحكي بوصفه أداة فنية نفسية مبنينة تحكم كلا من السلوك الإنساني وتعريف الذات.

لقد تعلّمنا في مكانٍ ما في سياق ثقافتنا المدرسية، أن القراءة من أجل الحبكة، تمثّل شكلاً أدنى من أشكال النشاط. لقد مال النقد الحديث، وخصوصاً في فروعه الأنجلو أميركية، إلى أخذ تقييماته من دراسة القصيدة الغنائية، وشدَّد، عند مناقشته للحكي، على قضايا "وجهة النظر" point of view، و"الطابع العام (النغمة)" tone، و"الرمز" symbol، و"الشكل الفضائي" spacial form أو "السيكولوجيا". لقد عُدَّ نسيج الحكي أكثر طرافة بقدر اقترابه من كثافة الشعر. لقد تم إزدراء "الحبكة" بوصفها أقل العناصر التي يمكن أن تجلو أو تُعَيِّن الفن الراقي. "الحبكة"، في حقيقة الأمر، هي ذلك العنصر المميز الذي يحدد خصائص الأدب الشعبي الذي يستهلك على نطاق جماهيري واسع: إن الحبكة هي سبب قراءتنا لـ"الفك المفترس" Jaws. ومع ذلك، يتوجّب علينا أن نثبت أن الحبكة سابقة على نحو ما على تلك العناصر التي أولاها النقاد مناقشات أطول، من حيث إنّها تمثّل الخط الفعلي المنظِّم، وطابع الخطة الذي يجعل من الحكي شيئاً ممكناً، بسبب تحددها وقابليتها للفهم. لقد اعترف أرسطو بالطبع بالأسبقية المنطقية للحبكة، وأحيا تقليدٌ نقديٌ حديث بدايةً بالشكلانيين الروس، وانتهاءً بالسرديين الفرنسيين والأميركيين معنىً شبيهاً بالمعنى الذي قصده أرسطو بالحبكة...

ومن الواضح أن هناك العديد من الطرق التي يستطيع المرء أن يسلكها لمناقشة مفهوم الحبكة ووظيفتها في نطاق أشكال الحكي. الحبكة، بدايةً، هي أحد العناصر الثابتة في كل ألوان الحكي سواء كان شفاهياً أو مكتوباً، لأن الحكي الذي يخلو على الأقل من الحد الأدنى للحبكة، لن يكون قابلاً للفهم. إن الحبكة هي مبدأ "المرابطة" Interconnectedness والقصد الذي لا يمكن لنا الاستغناء عنه في أثناء عبورنا على أجزاء الحكي المنفصلة– الأحداث، الإبيسودات، الأفعال– وحتى الأشكال الفضفاضة مثل رواية البيكارسك، تستعرض حيلاً فنية للمرابطة والتكرارات البنيوية التي تتيح لنا بناء كلٍ؛ إن بالإمكان فهم النصوص الكثيفة، التي تبدو فوضوية ظاهرياً، مثل الأحلام، لأننا نستخدم مقولات تأويلية تمكننا من إعادة بناء المقاصد والترابطات وإعادة بناء حبكة الحلم كحكي. وسوف يكون من المعقول تماماً من ثم أن نتوفر على تصنيف للحبكة وعناصرها بدءاً بالإلياذة والأوديسة وصولاً إلى الرواية الجديدة و"الميتارواية" الخاصة بعصرنا(1). ومع ذلك، يبدو من الواضح أيضاً، وجود لحظات تاريخية كانت تكتسب فيها الحبكة بأهمية أعظم من غيرها من اللحظات، لحظات، كشفت فيها الحضارات عن ظمأٍ لا يروي للحبكات، وبدت فيها باحثة عن التعبير عن المعاني الفردية والجمعية المركزية من خلال التصميم الحكائي. وفي وقت ما في منتصف القرن الثامن عشر وصولاً إلى منتصف القرن العشرين، بدا وكأن المجتمعات الغربية قد شعرت بالحاجة أو الرغبة الفائقة في الحبكات، سواء كان هذا في الرواية التخييلية، أو التاريخ، أو الفلسفة، أو أي من العلوم الاجتماعية التي ظهرت إلى الوجود على نحو واسع مع عصر التنوير، وبزوغ الرومانتيكية. إن التاريخ، كما أعلن فولتير، وأكده الرومانتيكيون بعد ذلك، حل محل اللاهوت بوصفه الخطاب الأساسي، وأصبح الخيال المركزي في هذا

---

(1) أحد طموحات نورثروب فراي من "تشريح النقد" Anatomy of Criticism (Princeton: Princeton University press, 1957) هو تقديم تصنيف كهذا في حبكاته mythoi. ومع ذلك، يوجد خلط عند فراي بين mythoi كبنى للحبكة والأساطير أو النماذج الأصلية archetypes التي تجعل عمله، في رأيي، أقل قيمة مما يمكن أن يكونه.

التفسير التاريخي، عاملاً ضرورياً لأي فكر يتعلّق بالمجتمع الإنساني: إن سؤال ماذا نكون؟ يتعين أن يخضع لـ/ ويكمل سؤال أين نكون؟ الذي يُؤوَّل بدوره لكي يعني، كيف تَأتَّى لنا أن نكون هنا؟، ولا يقتصر الأمر على التاريخ وحده، وإنّما التأريخ، وفلسفة التاريخ، والفيلولوجيا، وكتابة الأساطير، واللسانيات الدياكرونية، والأنثروبولوجيا، والأركيولوجيا، والبيولوجيا التطورية، التي تؤسّس دعواها جميعها كميادين للبحث، وتستجيب كلها لحكي تفسيري يبحث عن مرجعيةٍ بالعودة للأصول وتتبع قصة متسقة صعوداً من الأصل حتى الزمن الراهن.

إن الانتاج الحكائي الضخم للقرن التاسع عشر يمكن أن يوحي بقلقٍ إزاء فقدان الحبكات الدينية: إن تأليف حبكة قصة حياة فردية، أو اجتماعية، أو مؤسّسية، يغدو مطلباً ملحّاً جديداً عندما لا يعود بالإمكان الاعتماد على حبكة كبرى مقدسة تنظم العالم وتفسره. إن بروز حبكة الحكي كصيغة مهيمنة للتنظيم والتفسير، يمكن أن ينتمي لعملية العلمنة الكبرى التي يؤرَّخ لها بعصر النهضة، التي استجمعت قواها إبان عصر التنوير الذي يتّسم بنأيه عن حبكات الوحي- الشعب المختار، التكفير، المجيء الثاني- التي بدت وكأنّما تصف الحياة الإنسانية الزائلة وفقاً للمبدأ العام للأبدية. وبالقرب من نهاية عصر التنوير، لم يعد هناك أي إجماع حول هذه النبوءة، أو أي تماسك ثقافي حول نقطة ثبات تسمح للفكر والرؤية بالطعن في الزمن، وهذا يمكن أن يفسّر هوس القرن التاسع عشر بأسئلة الأصل، والتطوّر، والتقدّم، والجينالوجيا، ووضعه للحكي التاريخي موضع الصدارة من دون منازع، بوصفه الصيغة الضرورية للتفسير والفهم.

إننا ما نزال نعيش الآن عصر الحبكات الحكائية الذي يستهلك بنهم رومانسيات "المهرج" Harlquin، المسلسلات التلفزيونية، وأفلام الكرتون اليومية الكوميدية، الذي يخلق ويستعين بالحكي عند تقديم الأشخاص وأحداث الأخبار، والحوادث الرياضية... ومع ذلك، نعلم أنه مع قدوم الحداثة، حل عهد من الشك في الحبكة، كان السبب فيه ربّما، الإتقان المبالغ فيه للقرن التاسع عشر واعتماده المفرط على الحبكات... إن التفكير في الحبكة بوصفها نحواً syntax لطريقة معينة في التعبير عن فهمنا للعالم، يمكن أن يخبرنا بشيء عن كيفية وسبب رهان كثير من الاهتمامات المركزية لمجتمعنا وحيواتنا، على الحكي.

II

الحبكة، من وجهة نظري، ليست مسألة نمذجة أو بنىً ثابتة، إنّما بالأحرى، عملية بنينة تخص تلك الرسائل التي تتطوّر خلال التتابع الزمني، والمنطق الذرائعي لصيغة محدّدة من صيغ الفهم الإنساني. إن الحبكة، كتعريف أوّلي، هي منطق الحكي وديناميته؛ الحكي ذاته يُعدُّ شكلاً من أشكال الفهم والتفسير.

إن تصوّراً كهذا للحبكة، يبدو متّسقاً مع فهم أرسطو لـ"mythos"، وهو المصطلح المأخوذ من كتاب "الشعر" Poetics الذي يترجم عادة بـ"الحبكة". يدّعي أرسطو بأن الحبكة (mythos) والفعل (praxis) سابقان منطقياً على غيرهما من أجزاء المتخيلات الدرامية، بما فيها الشخصية (ethos). تعرّف الحبكة بوصفها "تآلف الأحداث أو الأشياء التي تقع في القصة"، ويجادل أرسطو بأن الحبكة هي أهم أجزاء القصة... ثم يكرّر بعد ذلك في الفقرة نفسها، مستخدماً قياساً يمكن أن يكون مفيداً في التفكير في الحبكة: "نرى من ثم، أن الأساس الأول للتراجيديا، حياتها وروحها، هو الحبكة، ثم تأتي الشخصيات في المرتبة الثانية". قارن الموازاة في فن التصوير، إذ لا تعطينا أجملُ الألوان الموضوعةَ من دون تنظيم، المتعة نفسها التي يمنحها لنا مخطّط أبيض وأسود لأحد البورتريهات". "الحبكة" إذاً هي المخطّط التمهيدي للقصّة أو وقاؤها الذي يدعم وينظم باقي الأجزاء. وتبعاً لوجهة النظر هذه، يتقدّم أرسطو لاستخلاص ثلاث نتائج. أولاً، يجب أن يكون الفعل الذي تحاكيه التراجيديا كاملاً في حد ذاته، وهذا بدوره يعني أن تكون له بداية ووسط ونهاية، وهي مسألة غاية في الوضوح، ولكنها تثبت بأن لها نتائج طريفة عند تطبيقها. وأخيراً، وكما يحدث بالضبط في الفنون البصرية، يتعيّن أن يكون للكل حَجْمٌ تحيط به العين. ومن ثم، تعيّن على الحبكة "أن تكون ذات طول تستوعبه الذاكرة". ولهذا أهميته، طالما أن الذاكرة- كما هو الشأن في قراءة رواية أو رؤية مسرحية- هي الملكة الأساسية للقدرة على إدراك علاقات البدايات، والأواسط، والنهايات من خلال الزمن. إنّها القوة التي تمنح الحكي شكلاً.

سوى أن المصطلح الإنكليزي "حبكة" plot، يمتلك نطاقاً دلالياً خاصاً، وهو نطاق عريض على نحو مثير... ومن الأفكار القريبة من المعنى الأصلي للكلمة فكرة "رسم الحدود" boundedness، "التفاصل" demarcation، "الرسم التخطيطي" diagramming ويمتد هذا بسهولة إلى خريطة، أو الرسم التخطيطي للمنطقة المميزة التي تتناغم بدورها مع مجمل العمل الأدبي. ومن الفضاء المنظِّم تصبح الحبكة الخط المنظِّم، الذي يفصِل ويحدّد الخط البياني، لذلك الشيء الذي لم يكن متخالفاً من قبل. ويتعيّن علينا أن نتأمّل هذا التعبير الهندسي، نقاط تحديد المواقع plotting points أو الإنحناءات على رسم بياني عن طريق الإحداثيات بوصفها طريقة لتحديد موقع الشيء، ربّما موقع المرء ذاته. والمعنى الرابع للكلمة، "المخطط" أو "المؤامرة"، يبدو أنه دخل إلى الإنكليزية من خلال التأثير غير المستحب للكلمة الفرنسية complot (مؤامرة)، وأصبح معروفاً على نطاق واسع في زمن "مكيدة البارود"(1) gunpowder plot. وسوف أقترح بأن معنى الحبكة هذا، يلتصق، دائماً تقريباً، في الأدب الحديث، بغيره من المعاني: إن الخط المنظِّم للحبكة أكبر بكثير من مجرّد مخطّط أو مؤامرة أو خطّة مدبّرة لإنجاز أحد الأغراض المضادة للمقتضيات الظاهرة والسائدة للعالم التخييلي، تحقيق رغبة مغلقة ومُقَاوَمَة. الحبكات ليست مجرد بنى منظِّمة؛ إنها أيضاً بنى قصدية، وموجهة نحو هدف، وتتحرك إلى الأمام.

---

(1) Aristotle, poetics, trans. Ingram Bywater, in Introduction to Aristotle, ed. Richard Mckeon (2nd edn; Chicago: University of Chicago press, 1973), p.678.

الحبكة كما نحتاج المصطلح ونريده، هي من ثم مفهوم شامل لتصميم الحكي وقصده، بنيةً لتلك المعاني التي تتطوّر من خلال التتابع الزمني، أو ربّما على نحوٍ أفضل: عمليّة البنينة، التي نستنبطها بواسطة تلك المعاني التي تجعلها هذه المعاني ضرورية وتتطوّر من خلال التتابع والزمن. وهناك تحليل أبعد للمسألة يوحي به هنا التمييز الذي أقامه الشكلانيون الروس بين "المتن الحكائي" fabula و"المبنى الحكائي" sjuzet. يُحَدَّد "المتن الحكائي" بوصفه ترتيب الأحداث التي يشير إليها الحكي، في حين أن "المبنى الحكائي" هو ترتيب الأحداث المقدّمة في خطاب الحكي... وفي أعقاب الشكلانيين الروس، اقترح محلّلو السرد البنيويون الفرنسيون أزواجاً من المصطلحات الخاصة بهم، أكثر انتشاراً: مصطلح histoire الذي يتفق ومصطلح fabula [المتن الحكائي]، ومصطلح récit أو discourse [الخطاب] (الذي يتفق ومصطلح sjuzet [المبنى الحكائي]). أما الاستخدام الإنكليزي فقد ظل أقل استقراراً. إن مصطلحي "القصة" story و"الحبكة" plot سوف يبدوان عموماً شكلين مقبولين للأداء في معظم الأحوال، على الرغم من أن تحليلاً بنيوياً وسيميوطيقياً سوف يجد مزايا في الصيغ الأقل حمولة من الناحية الدلالية "قصة" و"خطاب"(1).

إن الحبكة تبدو لي في الحقيقة في تعارض مع التمييز متن حكائي/ مبنى حكائي، من حيث أننا لكي نتكلم عن الحبكة، تعيّن أن نفكّر في عناصر القصة وترتيبها الزمني كليهما. إن بالإمكان النظر إلى "الحبكة" بوصفها النشاط التأويلي الذي يُسْتمَد من التمييز بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي، أو الطريقة التي يُستخدم بها أحدهما في مقابل الآخر. فإذا احتفظنا بمصطلحاتنا كما هي من دون تضحية بمزايا النطاق الدلالي لـ"الحبكة"، أمكن لنا عموماً أن نفهم "الحبكة" كمظهر من مظاهر "المبنى الحكائي" من حيث انتمائها لخطاب الحكي، او باعتبارها طاقته الفاعلة المشكِّلة، ولكنها تكون مفهومة (كما يُفهم في الحقيقة "المبنى الحكائي" ذاته على نحو أساسي) لأنها تُسْتَخدم للانعكاس على "المتن الحكائي" بوصفها فهمنا للقصة. إن الحبكة وفقاً لهذا التصوّر، هي الطاقة الدينامية المشكِّلة للخطاب الحكائي، وإنني أجد تأكيداً لهذه النظرة في التعريف الذي أقامه بول ريكور لـ"الحبكة" باعتبارها "الكل المعقول الذي يحكم تعاقباً من الأحداث في أي قصة من القصص". ويواصل ريكور الذي يستخدم مصطلحات "أحداث" و"قصة"، بدلاً من "المتن الحكائي" و"المبنى الحكائي": "هذا التعريف الشرْطي يظهر لنا مباشرة الوظيفة الرابطة للحبكة بين أحد الأحداث أو الأحداث والقصة. تتألف القصة من أحداث وتحوّل الحبكة الأحداث إلى قصة. تضعنا الحبكة؛ من ثم، في نقطة تقاطع الزمنية والسردية..."(2). إن تأكيد ريكور على الدور البنّاء للحبكة ووظيفتها النشطة المشكِّلة، يقدّم لنا تصحيحاً للإهمال البنيوي الذي أبداه السرديون تجاه ديناميات الحكى، ويوجهنا نحو الدور الحيوي للقارئ في فهم الحبكة.

(1) See Seymour Chatman, story and Discourse (Ithaca, NY: Cornell University press, 1978) [and] Robert Scholes, Structuailism in Literature (New Haven: Yale University press, 1974).

(2) Paul Ricceur, 'Narrative Time,' in On Narrative, ed. W.J. T. Mitchell (Chicago: University of Chicago press, 1981), p. 167.

ربّما تبدو الحبكة، باعتبارها منطق الحكي، مماثلة لنحو المعاني التي يتم الكشف عنها واستعادتها زمنياً، المعاني التي لا يمكن خلقها أو فهمها بطريقة أخرى. دراسة جينيت لخطاب الحكي تطبيقاً على بروست قادته إلى ملاحظة أن بالإمكان رواية قصة من دون أيّة إشارة لمكان سردها، ومقام تقديمها، ولكن ليس بالإمكان رواية قصة من دون مؤشّرات لزمن السرد في علاقته بالمروي. يمنحنا استخدام أزمنة الأفعال، وعلاقة هذه الأزمنة ببعضها، بالضرورة مقاماً زمنياً معيّناً بالنسبة للقصة. ويسمّي جينيت هذه المفارقة في الموقع الزمني والمكاني "لا تماثل" dissymerty في شفرة اللغة ذاتها "تفلت منا أسبابه العميقة"(1). وفي الوقت الذي تكون فيه ملاحظة جينيت صحيحة ومهمة في سياق اللسانيات وفلسفة اللغة، فإن بالإمكان ملاحظة أن الأسباب العميقة تكون، من ناحية الفطرة السليمة، واضحة إلى حد الابتذال، إن لم تكن أيضاً متجهمة إلى حد ما: بمعنى، أن الإنسان قادر على الحركة، ولكنه فانٍ...

أبدى والتر بنيامين هذه الملاحظة بأبسط طريقة وأكثرها دقّةً عندما ادّعى أن ما نبحث عنه في المتخيّلات الحكائية هو معرفة الموت، تلك المعرفة التي لا ندركها في حياتنا: الموت الذي يكتب نهاية الحياة، وبالتالي يخلع عليها معناها. "الموت" كما يقول "هو جزاء كل شيء يمكن أن ترويه القصة"(2). يدفع بنيامين بالمناقشة الأساسية لصالح الاستعادية الضرورية للحكي: النهاية فقط هي التي يمكنها أخيراً تحديد المعنى، وإغلاق الجملة بوصفها كليّةً دالة. لقد شارك العديد من محللي الحكى النابهين في الاعتقاد بأن النهاية تكتب البداية وتشكّل الوسط: بروب مثلاً، وفرانك كرمود، وجان بول سارتر في تمييزه بين الحياة living والسرد telling في "الغثيان"(3). وينبغي أن نلاحظ هنا، على العكس، بأن محللين آخرين مثل كلود بريمون، وجان بويون، الذي جادل منذ عدّة سنوات (كسارتري يحاول انقاذ الحكي من القيود التي وجدها سارتر فيه) بأن القارئ يحل شفرات زمن الماضي الذي يستخدم كلاسيكياً في الرواية، بوصفه، حاضر أحد الأفعال ودلالةٍ تُصاغ أمام عينيه، وبين يديه إذا جاز التعبير(4). ويبدو لعقلي سؤال: كم، وبأي الطرق، نتخيّل في القراءة الطابع الماضي للفعل action المقدّم بصيغ أفعال تنتمي إلى الزمن الماضي، في معظم الحالات، سؤالاً طريفاً وغير قابل للحل كليةً. يكون الزمن الماضي؛ إذا قُرِئ كحاضر، حاضراً غريباً نعرف أنه ماضٍ في علاقته بمستقبل نعرف بالفعل أنه موجود في مكان ما، وننتظر بلوغه. وربما يكون من الأفضل أن نتحدّث عن الاستباق الاسترجاعي بوصفه الأداة الرئيسة التي نملكها لإضفاء المعنى على الحكي، أو المجاز الرئيسي master trope لمنطقه الغريب.

---

(1) GERARD GENETTE, 'Discourse du récit,' in Figures III (Paris: Editions du Seuil, 1972; English trans. Jane Lewin, Narrative Discourse (Ithaca, Ny: Cornell University press, 1980), p.228.

(2) Walter Benjamin, 'The Storyteller' [Der Erzähler], in Illuminations, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), p. 94.

(3) See: Frank Kermode, The sense of an Ending (New York: Oxford University press, 1967); Jean-Paul Sartre, La Nausée (Paris: Gallimard, 1947), pp.59-60; Sartre, Les Mots (Paris: Gallimard, 1968), p.171.

(4) Jean Pouillon, Temps et roman (Paris: Gallimard, 1946). See also Claude Bremond, Logique du récit (Paris:Editions du Seuil, 1973).

III

في مقال بعنوان "القصة والخطاب في تحليل الحكي" Story and Discourse in the Analysis of Narrative، يجادل جوناثان كلر بأن من الضروري الاعتراف بأن الحكي يتقدّم تبعاً لـ"منطق مزدوج"، إذ تبدو أحداث القصّة، في بعض اللحظات الإشكالية، ناتج متطلبات خطاب الحكي، واحتياجاته للمعنى، وليس العكس كما يُفترض عادة(1). وبعبارة أخرى، يتعيّن قلب الدعوى الطبيعية ظاهرياً حول أسبقية "المتن الحكائي" على "المبنى الحكائي"، الذي يُعَدُّ إعادة صياغة لمعطيات المتن الحكائي، عند لحظات إشكالية وحاسمة معينة من الحكي، لإظهار أن المتن الحكائي هو بالأحرى ناتج متطلّبات المبنى الحكائي: من المؤكّد أن شيئاً قد حدث بسبب النتائج التي نعرفها. إن أصل دانييل ديروندا، طبقاً لطرح سينثيا تشيزSynthia Chase حول يهوديته "هو نتيجة نتائجه"(2). ويحذّر كلر النقاد من الافتراض بأن بالإمكان أن يجتمع هذان المنظوران دون تناقض.

إن عدم قابلية التوفيق بين "المنطقين" يشير إلى العمل المميّز المتعلّق بفهم أننا نلجأ إلى الحكي لكي ينجز، كما يشير إلى الوضعية شبه المنطقية لـ"حلوله" solutions. دعني أعيد صياغة المشكلة على النحو التالي: إن الأحداث السابقة prior events، والأسباب causes تكون استعادية فقط في قراءة عكسية من النهاية. وبهذا المعنى، يقرّر العمل الاستعاري للمجموع النهائي معنى ومكانة العمل الكنائي للمتتالية، على الرغم من ضرورة الادعاء بأن كنايات الوسط أنتجت، وأنجبت، الاستعارة النهائية. ويمكن أن يكون التناقض كامناً في طبيعة الحكي ذاته، الذي لا يستخدم فقط منطقاً مزدوجاً، وإنما يكون هو ذاته منطقاً مزدوجاً. إن القصة البوليسية، بوصفها نسخة حديثة رخيصة من "أدب الحكمة" تجلو المنطق المزدوج على نحو غاية في الوضوح، وتستخدم حبكة البحث بغية إيجاد أو بناء قصة للجريمة تكتفي فقط بتقديم الملامح الضرورية للتماسك الموضوعاتي الذي ندعوه حلًّا، في الوقت الذي تدّعي فيه بطبيعة الحال، أن الحل هو أحد المقتضيات الضرورية للجريمة. دعنا نقتبس هولمز في نهاية إحدى حالاته المغايرة، وهي "المعاهدة البحرية" The Naval Treaty: "إن الصعوبة الأساسية في مثل حالتك... تكمن في حقيقة وجود شواهد تفيض عن الحاجة. ما كان ضرورياً يتم تغطيته وإخفاؤه، بما لم يكن له صلة بالموضوع. لقد كان علينا أن نستخلص من بين كل الحقائق التي قدّمت لنا، تلك الحقائق التي نعتقد أنها أساسية، ثم نضمها معاً في ترتيبها لكي نعيد بناء تلك السلسلة المميزة جداً من الأحداث"(3). وهنا يكون لدينا ars poetica واضحة، للمخبر والروائي ولحبك الحكي

(1) Jonathan Culler, 'Story and Discourse in the Analysis of Narrative,' in The pursuit of signs (London: Routledge & Kegan paul, 1981), p.178.

(2) Cynthia Chass,' The Decomposition of the Elephants: Double Reading Daniel Deronda,' PMLA 93, no. 2 (1978), p.178.

(3) Sir Arthure Conan Doyle Doyle, 'The Naval Treaty,' in The Complete Sherlock Holmes (New York: Doubleday, 1953), Vol. 1, p. 540.

كنموذج للعملية الذهنية التي وضعها دالاس ستيفنس باعتبارها "قصيدة الذهن في فعل كشف/ ما سوف يكفي".

وسوف تكون دعواي الأبعد هي "طبيعة الحكي كمنطق مزدوج متناقض يخبرنا بشيء عن: لماذا نملك الحكي ونحتاجه، وكيف تكون الحاجة لمعاني الحبكة منتجة للحكي في حدِّ ذاتها. ويمكن لنا أن نستكشف هذا الاقتراح من خلال اعتراف روسو، وسوف أستعين بمثال من "الاعترافات" Confessions هو الحادثة الشهيرة الخاصة بسرقة الوشاح التي تغلق الكتاب النهائي. كان روسو يعمل خادماً في منزل مدام دي فرسي Mme de Vercellis، وكان يشعر بأنه في غير مكانه، أو بأنه وُضِعَ خطأً في غير موضعه، ولذلك، كان بانتظار علامة خاصة من علامات الاستحسان يمكن أن تشير إلى أن مدام دي فرسي تعرف أنه مقدّر له أشياء أفضل، ولكنها ماتت من دون أي اعتراف بروسو ومن دون أي ميراثٍ بوصية. وفي التصفية التي تلت ذلك لثروتها، يسرق روسو وشاحاً صغيراً ويخفيه في حجرته. وعندما سئل كيف حصل عليه، كذب وادّعى أن ماريون، الفلاّحة الصغيرة السن التي كانت تعمل طبّاخة، هي التي أعطته له. وبمواجهته بماريون، أنكرت الفتاة التهمة بهدوء، وأصر روسو على ادّعائه، الأمر الذي أدّى بالفتاة للضياع "لقد تسببت في تعاستي، ولكني لا أحب لنفسي أن أكون في مثل وضعك"(1). وكانت النتيجة هي أن الكونت دي لاروك Comte De la Roque (وريث مدام دي فرسي) قام بطردهما معاً. والآن يواصل روسو سيناريو المستقبل المحتمل لحياة ماريون: لقد طردت نتيجة لتهمة باطلة، مفلسةً، من دون حماية أو توصية، ما الذي يمكن أن يحدث لها؟ ويتصوّر روسو بتأكيد افتراضي مهنة يمكن أن تجعلها "أسوأ مني"، أن تغدو بغياً. ولقد ظلت هذه الذكرى القاسية تعذّبه حتى أنّه في ساعات أرقه، كانت تتبدّى له صورة ماريون وهي توبّخه على جريمته، كما لو أنها ارتُكبت بالأمس فقط، ولكنه لم يكن قادراً أبداً على البوح بالحقيقة حتى لأقرب أصدقائه. والحقيقة، أن رغبته في التخلّص من عبء جريمته، كما أخبرنا بعد ذلك، هي التي أسهمت بشكل كبير في أن يتخذ قراره بكتابة اعترافاته.

تم تقديم حقائق هذه الواقعة وعواقبها، بواسطة روسو الراوي، فيما يزعم بأنه اعتراف صريح وواضح لا يمكن للقارئ أن ينكره... الأمر الغريب، أن صداقته لماريون، كانت السبب في اتهامه لها. لقد كانت ماثلة في ذهنه، وبرر الأمر بأنها كانت أول شيء خطر له: " Je m'excusai sur le premier objet qui s'offrit". هذا الاختيار المجاني والشاذ بشكل واضح لأحد الأشخاص لكي يكون الضحية- المشوّش في إيحائه للقوى الموجّهة للحبكة- يتلقّى بعد ذلك شيئاً أقرب إلى الحافز عندما يشرح روسو بأنه اتهم ماريون بعمل ما كان يريد عمله: لقد اتهمها بمنحه الوشاح لأنه كان ينوي أن يمنحها إيّاه. وهكذا، إن مشاعر روسو تجاه ماريون كانت تتصف بالحب. وبمقدوره أن يتخيل نفسه متلقّياً لما أراد أن يعطيه، الأمر الذي يسمح بانقلاب أبعد عندما يُسمَّم قربان الحب في منبعه. لقد انقلب الحب إلى ساديّة. ما يمنع روسو من الاعتراف بجريمته وحل مسألة هذا الوشاح ليس الخوف من العقاب، بل الخوف من

(1) JEAN-JACQUES ROUSSEAU, confessious (paris: Bibliothèque de la pléïade, 1959), p. 85.

العار: "لقد شاهدت فقط رعب أن يتم التعرف عليّ، وأن يفتضح أمري على الملأ كلص، وكذاب، ومُوَجِّه للتهم الباطلة". وكما يحدث على نحوٍ متكرّر في "الاعترافات"، فإن الخوف من الحكم الذي يأتي من الخارج، الحكم الذي يصدره أولئك الذين لا يستطيعون رؤية "الميول الداخلية" dispositions interieures التي يبدو أنّها تعمل كمحفّز للسلوك السيّئ والاعتراف الذي يتطلّبه هذا السلوك: الخوف من أن يحكم عليه، ووضعه في موقف لا يحسد عليه، هما اللذان يدفعانه إلى الكذب والاعتراف...

إلى جانب حادثة الوشاح المسروق نجد في "الاعترافات" وصفاً مباشراً لأحداث الحكي، مقدّمة بترتيبها الكرونولوجي؛ نجد حكياً تالياً للمشاعر الداخلية والدوافع التي تتناقض بقوّة مع حكي الأحداث، وهو حكي هذياني للمستقبل الافتراضي لماريون، الطرف الآخر في الحادثة؛ حكي لتوليد النص من الاعترافات، طالما أن الحاجة لسرد هذه القصة- أو هذه القصص- يقتضي قوّة جينية. هل توجد طريقة نتمكّن بموجبها من ترتيب هذه العناصر الأربعة في خطاب منطقي؟ بالطبع لا، طالما أن التعارض الحقيقي بين حكي الأفعال وحكي الميول الداخلية هو افتقارهما الأساسي للانسجام، وعدم قدرة أيّهما على التوافق أبداً مع الآخر أو تفسيره. وبمقدورنا أن نكتشف من دون شك دافعاً للترابط بين الاثنين عبر خطابٍ نفستحليلي: يقدم روسو لنا مفتاحاً لعمله هذا عندما يقدّم رغبته المتعلّقة بماريون في السيناريو ويقترح على نحوٍ ما بأن هذه الرغبة تمخّضت عن نتائج معاكسة لما كان يقصده، لقد تبادلت ذات الرغبة وموضوعها مكانيهما، وغدا الحب سادياً. ويمكن إعادة تصوّر كل هذا عن طريق فرويد، على نحو أكثر مِلاءمة من خلال مفهوم الإنكار، والنفي. ولكن الاستعانة بهذا الخطاب النفستحليلي يمكن في الحقيقة أن يتطلّب- إذا ما أعطيناه طبيعة تحليلات فرويد للمشكلة- إضافة طبقة أخرى من الحكي، مهما تكن إضاءتها، لتلك التي راكمها روسو بالفعل. إنّها لن تقدّم أي مهربٍ من الحكي.

توحي ترقيدات layerings روسو الحكائية بالفشل في العثور على إجابة واحدة على سؤال: أين يكون مكانه الصحيح، ما الذي يتمخّض عنه افتضاح اسمه على الملأ، ومكانته، وشخصيته. دائماً حيث لا يحب، غير متّسق أبداً مع ذاته الداخلية في عيون الآخرين، وبالتالي في سلوكه- تعاوده دائماً آثار سلوكه وميوله الداخلية، غير قادر على المصالحة بينهما- وهو أمر مستحيل ولكن الاعتراف بعدم قابليتهما للتصالح، هو الذي يولّد قصة ماريون المستقبلية واعترافات روسو المستقبلية. وبعبارة أخرى، يكون الترتيب الوحيد أو الحل الوحيد للفهم الذي أقامه روسو هنا، هو المزيد من الحكي... لقد أعلن روسو أكثر من مرّة في اعترافاته عند نهاية الكتاب الرابع: لكي يفهمني القارئ على نحو مؤثّر، تعين عليه أن يتبعني في كل لحظة من لحظات وجودي؛ وسوف تكون مهمة القارئ، وليس مهمة روسو، تجميع عناصر الحكي وتقرير معناها. وبناء على ذلك، فإن ما يتعيّن على روسو الخوف منه، في كتابة اعترافاته، ليس الإفراط في الكلام أو الكذب، إنّما الفشل في قول كل شيء. وبإدعائه الحاجة لقول كل شيء tout dire، يوضّح روسو أن التناقضات التي واجهها في محاولته فهم النفس وتقديمها بكل الصدق، تقدّم ماكينة حكائية قويّة. فحينما راجع المرء لحظة من لحظات الماضي، أمكن الاعتماد على الماكينة في إنتاج المزيد من الحكي، ليس فقط قصصاً مخالفة من الماضي، ولكن أيضاً سيناريوهات

ومحكيات مستقبلية خاصة بالكتابة ذاتها. ولا يوجد ببساطة نهاية للحكي في هذا النموذج، طالما لا يوجد حل "للجريمة"(1). إن الحبك plotting الحكائي في كليته هو الحل، وإذ لا توجد نهاية لهذه الكلية بالنسبة للكتابة، في مقابل الذات البيولوجية، فإن روسو يصل إلى حدّ أن يطلب الإذن من القارئ في أن ينتهي حيث انتهى هنا:Qu'il me soit permis de n'em reparler Jamais ".

فإذا كنت أشدّد على الحبك أكثر مما أشدّد على الحبكة، فإن ذلك يعزى إلى أن هذه الصيغة توحي على نحوٍ أفضل بالمظهر الدينامي للحكي الذي يهمّني أكثر: ذلك الشيء الذي يدفعنا للأمام كقرّاء للنص الحكائي، ذلك الذي يجعلنا- مثل أبطال النص غالباً، وبالتأكيد مثل مؤلفيهم- نريد الحبك ونحتاجه، نتناول النص الحكائي وهو يبدي أمامنا اندفاعاً في الشكل والمعنى، صورةً زائفة لفهم الكيفية التي يؤوّل بها المعنى خارج وعبر الزمن، إنني على اقتناع بأن دراسة الحكي تحتاج لتجاوز النقد الشكلاني المختلف السائد هذه الأيام: الشكلانيات التي علّمتنا الكثير، التي لا يمكن لها- كما اعترف رولان بارت في عمله الأخير- أن تتعامل مع ديناميات النصوص اثناء تحققها في عملية القراءة.

وبمحاولة تجاوز الشكلانية الخالصة- في الوقت الذي لا نتخلّى فيه أبداً عن دروسها- فإن التحليل النفسي يَعِدُ، ويتطلّبُ، بالإضافة إلى اهتمامات حكائية مثل الوظيفة function، المتتالية sequence والأنموذج paradigm، أن نستخدم دينامية الذاكرة وتاريخ الرغبة في أثناء اشتغالهما لتشكيل استعادة المعنى في غمار الزمن. عبّرت سوزان سونتاج؛ التي تتجاوز الشكلانية منذ سنوات مضت، عن الحاجة إلى إيروتيكا للفن(2). ويمكن تصوّر ما يلي ذلك كإسهام في هذه الإيروتيكا، أو على نحو أكثر جدية، قراءةً في اكراهاتنا للقراءة.

(1) بالنسبة لـ"النص كماكينة" عند روسو، والشريط المسروق ككل، انظر المقال المميز الذي كتبه بول دي مان "The Purloined Ribbon", in Allegories of Reading (New Haven :Yale University press, 1979), pp.278- 301.
وعلى الرغم من أن استعمالي لإبيسود الشريط المسروق يختلف جوهرياً عن استعمال دي مان، فإنني مدين له بتحليله المميز.

(2) Susan Sontag, Against Interpretation (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966), p. 14.

17

الرغبة في الحكي

تريسا دي لوريتيس



يُعَدّ عمل تريسا دي لوريتيس: أليس لا: النسوية، السيميوطيقا، السينما *(Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema (1984*، عملاً رائداً تحاول فيه المؤلفة، كما يشير العنوان الفرعي، التوفيق بين السيميوطيقا والنظرية النسوية بغية تحليل الحكي عموماً، والفيلم السينمائي بصفة خاصّة. وفي المقتطف الذي نعيد طباعته هنا، والمأخوذ من الفصل الخامس، تستبعد دي لوريتيس الدراسات البنيوية المبكرة، مثل تلك الدراسات التي نشرتها مجلة "تواصلات" *Commuinications* العدد الثامن، على أساس عجزها عن تفسير الصلة البنيوية بين الرغبة والحكي. واستلهاماً لرولان بارت الذي يجد علاقة بنيوية بين الحكي وعقدة أوديب، تشرع دي لوريتيس في تحليل النماذج الأنثروبولوجية والبنيوية للأسطورة، مستفيدة من استبصارات بروب وليفي شتراوس وفرويد فضلاً عن كرستيان ميتز ولورا مولفي من بين آخرين. تضم نظرتها معلومات أنثروبولوجية وتاريخية بالإضافة إلى البنيوية والسيميوطيقا والنظرية النسوية. المقترح الأساسي لـ"دي لوريتيس" هو أن الرغبة لا يجب تحليلها موضوعاتياً، بل بنيويّ؛ وبأن الرغبة (رغبة الذكر) هي التي تولد الحكي في حقيقة الأمر، وبأنها تقع في القلب من النسخ المتعدّدة الأشكال لما نعتبره حبكة الحكي الوحيدة: سعي البطل للإنجاز، إذ تكون المرأة هي المكافأة المشتهاة. إن دي لوريتيس تتفق مع سيمون دي بوفوار على إدانة النسوية الكلاسيكية التي تنظر للمرأة كـ"آخر" في الثقافة البطرياركية، وتثير أسئلة مهمة حول ذاتية الأنثى وتمثيلها في الحكي، وحول قدرة المُشَاهَدة (وقدرة القارئ على سبيل التوسع)، على إنجاز توحد ممتع مع الأبطال.

النقد النسوي المبكر، مثل عمل جوديث فيترلي "القارئ المقاوِم" The Resisting Reader (1978)، أوضح استبعاد رغبة الأنثى من المحكيّات الذكورية، ومن النظرية النقدية الذكورية على حدٍّ سواء. إن أعظم إسهامات دي لوريتيس المجددة في تحليل الفيلم السينمائي، جدالها بأن عمليّة توحّد المرأة المُشاهِدَة تشمل مجموعتين متواقتتين، وليس مجموعة واحدة من علاقات التوحّد، إحداهما مع نظرات الكاميرا والشخصيات الذكورية، والأخرى مع الصورة image، والجسد الخامل، والمشهد الطبيعي.

سؤال الرغبة

الاهتمام بالسردية narrativity، طبقاً للنظرية النسوية تحديداً، يعادل عودةً نظريةً للحكي، وطرحاً للأسئلة التي أثارتها مقدماً أو رحَّلَتها الدراسات السيميوطيقية. هذه العودة تعادل، كما هو الحال غالباً في أي نقد راديكالي، إعادة قراءة للنصوص المقدّسة على خلفية من الإلحاح الشهواني لسؤال مختلف وممارسة مختلفة ورغبة مختلفة، لأنه إذا كان عمل ميتزعن la grande syntegmatique قد ترك حيّزاً لتأمّل عمل الرغبة في بنينة الحكي، فإن خطاب بارت حول لذّة النص، الذي كان إيروتيكياً ومعرفياً في ذات الوقت، قد نشأ أيضاً من حدسه السابق بوجود صلة بين اللغة، والحكي، وأوديب(**1**).

سؤال أوديب إذاً، شأنه شأن سؤال فرويد، يولّد حكياً يتحول إلى عملية بحث؛ وهو ليس سؤالاً فحسب، كما يقول فيلمان، وإنما هو دائماً سؤال الرغبة تحديداً؛ وتكون القصة أيضاً هي دائماً سؤال الرغبة.

ولكن، رغبة مَنْ هي التي تتكلّم، وإلى من تتوجّه هذه الرغبة؟ التأويلات التي وصلتنا حول قصّة أوديب، ومن بينها تأويل فرويد، لا تترك مجالاً للشك. الرغبة هي رغبة أوديب، وعلى الرغم من أن موضوع هذه الرغبة يمكن أن يكون هو المرأة (أو الحقيقة، أو المعرفة، أو القوّة)، فإن مرجعها وعنوانها هو الإنسان: الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً، وذاتاً ميثولوجية، ومؤسّساً للنظام الاجتماعي، ومصدراً للعنف المحاكاتي. ومن هنا نشأت مؤسّسة تحريم غشيان المحارم، وبقاؤها في أوديب سوفوكليس، وانتقام هاملت لأبيه، وتبعاتها، وفوائدها، مرّة أخرى، للإنسان. ومع ذلك، ليس من الضروري أن نقصر فهمنا لإدخال الرغبة في الحكي على قصّة أوديب، التي تمثل في الحقيقة، أنموذجاً لكل المحكيات.

(1) Roland Barthes, The pleasure of the Text, Trans. Richard Miller (New York: Hill & Wang, 1975).

ومهما يكن من أمر تنوّع شروط وجود الشكل الحكائي في الأجناس التخييلية، والطقوس، والخطابات الاجتماعية، فإن حركته تبدو حركة انتقال وتحوّل تعزى إلى شخصٍ بطلٍ، يمثّل ذاتاً أسطورية. وفي الوقت الذي يمثّل هذا معرفة مشتركة، فإن ما تبقّى على نحوٍ واسع بغير تحليل هو كيف تتّكئ هذه الأسطورة والحكي على افتراضٍ محدد حول الاختلاف في الجنس.

البطل في هذه الآلية الأسطورية- النصّية إذاً، يجب أن يكون ذكراً بغض النظر عن جنسانية gender النص- الصورة image، لأن العقبة، مهما يكن تجسّدها، تكون أنثى من الناحية التركيبية، وتكون حقّاً، مجرّد رحم. والدلالة الضمنية هنا ليست منبتة الصلة، لأنه إذا كان عمل البنينة الأسطورية هو إقامة تمييزات، فلن يكون التمييز الأوّلي الذي ترتكز عليه كل التمييزات الأخرى، مثلاً، هو الحياة والموت، إنّما يكون بالأحرى الاختلاف الجنسي. وبعبارة أخرى، سوف تتّكئ صورة العالم المنتج في الفكر الأسطوري منذ بداية الثقافة، أولاً وأخيراً، على ما نسميه بيولوجيا. وسوف تبدو أزواج متعارضة مثل داخل/ خارج، نيء/ مطبوخ، حياة/ موت، مجرّد اشتقاقات للتعارض الأساسي بين الحد boundary والعبور passage. وإذا كان العبور إلى أيٍّ من الاتجاهين، من الداخل إلى الخارج، أو العكس، من الحياة إلى الموت أو العكس، فسوف تنسب كل هذه الحدود للشخص الوحيد للبطل الذي يَعْبُرُ الحد ويخترق الفضاء الآخر. وبهذا العمل، يُؤَسَّس البطل، أو الذات الأسطورية كإنسان وذكر. إنه المبدأ الفعّال للحضارة، مُؤَسِّس التميز، ومبدع الاختلافات. إن الأنثى هي ما ليس خاضعاً للتحوّل، للحياة، أو الموت؛ إنها عنصر من عناصر فضاء الحبكة، نمط topos، مقاومة، قالب matrix، ومادة matter.

المسافة بين هذه النظرة ونظرة بروب ليست مجرّد مسافة منهجية، بقدر ما هي مسافة أيديولوجية. ويكفي أن نوضّح أن رينيه جيرار يؤول أسطورة أوديب في صلتها المزدوجه بالتراجيديا وطقس التضحية بمصطلحات مشابهة، ويحدّد دور أوديب بوصفه دور الضحية البديل، ويقرّر بأن دور التضحية الطقسية هو إعادة تأسيس نظام ينتهكه دورياً انفجار التبادل العنيف، العنف الحلَقي المتأصل في "اللا اختلاف"، أو ما يدعوه لوتمان "اللاتمايز" non-discreteness. لقد عَبَر أوديب الحدَّ، بانتصاره على "أبو الهول"، وبذا أسّس مكانته كبطل. ومع ذلك، أصبح، عندما اقترف جريمة قتل الملك، والأب، وغشيان المحارم "ناتج التمييزات"، ومَحي الاختلافات، منتهكاً بذلك النظام الأسطوري... المهم هنا، بالنسبة للغرض من مناقشتنا، هو علاقة الفكر الأسطوري بشكل الحكي، الحبكة- النص. وكما يقرّر جيرار، إن من المتعين فهم التراجيديا في إطارها الميثيولوجي، الذي يستبقي أساسه بدوره في طقس التضحية أو العنف المقدّس، وكذلك يصر لوتمان على التأثير المتبادل للآليتين النصيتين، النص الأسطوري، ونص- حبكة. ولقد مثَّل العالِم السوفيتي لتعايشهما أو تداخل علاقاتهما في عدد كبير من النصوص بدءاً بـ"كوميديا الأخطاء" لشكسبير وصولاً إلى ديستويفسكي وتولستوي وبوشكين، ومن الميثولوجيا الإغريقية والفلكلور الروسي حتى "أعمال الرسل" لقد لاحظ كيف أنه على الرغم من

حقيقة أن الأفكار المحددة تاريخياً تُنقَل عبر آلية الحبكة الخطّية، فإن المخططات الأسطورية أو الأخروية تستمر في أن تفرض نفسها على الهوية الدنيوية للشخصيات الأدبية، التي يشهد على وجودها تردّد موضوعات مثل السقوط، والميلاد الجديد، والبعث، والتحوّل أو التنوير التي تتردّد في النصوص الحديثة. فضلاً عن ذلك، ينجز هذا الفرض تحقيق الأثر الخاص بصياغة العالَمْ الفردي الداخلي للإنسان العادي وفقاً لنموذج العالَمْ الكبير، مقدماً الفرد كـ"جَمْعٍ منظَّم تضاربياً". ومن ثم يخلص إلى أنه إذا كانت الحبكة تمثّل وسيلةً قويةً لفهم "معنى الحياة"، فإن ذلك يعزى إلى أن الحبكة تتوسّط، وتكمل، وتوفّق أخيراً بين الأسطوري والتاريخي، المعيار norm والتجاوز excess، النُظم الفضائية والزمنية، الفرد والجماعة.

وليس من الهيّن أو التناقضي، في ضوء هذا الدليل المقنع، أن نقرّر بأنه إذا كانت جريمة أوديب هي تدمير الاختلافات، فإن العمل المؤلّف من الأسطورة والحكي هو مُنْتَجْ أوديب(1). إن عمل الموضوع الأسطوري، هو بناء الاختلافات، ولكن بما أن الميكانزم الدَّوْرِي يواصل العمل من خلال الحكي- مدمجاً الحدوثات والتجاوزات وتشكيل الشخصيات التخييلية (الأبطال والأشرار، الأمهات والآباء، الأبناء والعشاق) وفقاً للأماكن الأسطورية للذات والعقبة، ومسقطاً تلك المواقع الفضائية على التطور الزمني للحبكة- فإن الحكي ذاته يقوم بوظيفة الذات الأسطورية. العمل الحكائي إذاً هو رسمٌ لخريطة الاختلافات، وخصوصاً، وقبل كل شيء، رسم خريطة الاختلاف الجنسي في كل نص؛ ومن ثم، وعبر نوع من التراكم، رسم خريطة الاختلاف في عالم المعنى، والمتخيّل، والتأريخ، المُمثَّلين بواسطة التقليد الأدبي- الفنّي وكل نصوص الثقافة. سوى أننا تعلّمنا من السيميوطيقا أن إنتاجية النص، لَعِبُه بالبنية والتجاوز، يدمج القارئ والمُشاهد، أو المستمع كذات في سيرورتها. وعلى الرغم من أن التكوينات والتمثيلات الاجتماعية للفرد توجّه بشكل كبير وتحدّد موقعه كذات في العمليات التي نمنحها اسم أيديولوجيا، فإن حركة خطاب الحكي تنقل وتضع القارئ، والمتفرّج، أو المستمع في مواقع معيّنة من فضاء الحبكة. القول بأن الحكي هو ناتج أوديب، يعني أن كل قارئ- ذكراً كان أم أنثى- مقيدٌ ومحددٌ داخل إطار موقعي الاختلاف الجنسي الذي يمكن تخيّله كما يلي: ذكر- بطل- إنسان، على جانب الذات؛ أنثى- عقبة- حد- فضاء، على الجانب الآخر.

فإذا كان لوتمان على صواب، وإذا كان الميكانيزم الأسطوري ينتج الإنسان كـ"رجل" وكل ما عداه، ليس حتى "امرأة "، إنما- لا- رجل، تجريدٌ خالص (ولقد كان الأمر كذلك منذ بدء الخليقة، ومنذ نشأة الحبكة، نشأة الثقافة)، يكون السؤال، كيف أو مع أي أوضاع يتماهى القرّاء، والمتفرجون، أو المستمعون، مع الأخذ في الاعتبار أنهم متشكّلون اجتماعياً بالفعل كنساء ورجال؟ تحديداً، أي أنواع التوحّد تكون ممكنة، ما نوع الأوضاع المتيسّر للقارئات والمتفرجات، والمستمعات؟ هذا واحد من أوائل

(1) Cf. Mia Campioni and Elizabeth Gross, 'Little Hans: The production of Oedipus,' in Language, Sexuality and subversion, ed. paul foss and Meaghn Morris (Darlington, Australia: Feral publications, 1978), pp. 99-122.

الأسئلة التي يتعيّن أن يسألها أو يعيد النقد النسوي التعبير عنها، وهنا هو الموضع الذي يتعيّن فيه إعادة تأمّل منظّرين مثل بروب، وفرويد بشكل جدي.

أوديب يعترض

إن نجاح الفيلم السينمائي يتمثّل في إنجاز عَقْده، وإمتاع مشاهديه، أو على الأقل دفعهم إلى شراء التذكرة، والفِشار، والمجلّات، وما إلى ذلك من الأشياء التي تَشجّع على الذهاب إلى السينما. ولكن يتعيّن على الفيلم، لكي يكون فاعلاً، ولكي يكون مؤثراً، أن يسبّب المتعة. على كل الأفلام أن تقدّم لمشاهديها شيئاً من المتعة، شيئاً من الإثارة، سواء كان ذلك على المستوى التقني، أو الفني، أو النقدي، أو المتعةَ التي نطلق عليها تسلية أو هروباً: والأفضل أن يكون الاثنان معاً. إن أنواع المتعة والإثارة هذه، كما تقترح النظرية الفيلمية، تتّصل اتصالاً وثيقاً بمسألة الرغبة (الرغبة في المعرفة، الرغبة في المشاهدة)، ومن ثم تعتمد على الاستجابة الشخصية، واستغلال ذاتية المُشاهد، وإمكانية التوحّد identification.

حقيقة أن الأفلام، كما يذهب القول السائد، تتحدّثُ إلى كلٍّ على حده، وللجميع، وبأنها تخاطب المشاهدين كأفراد، أو كأعضاء في جماعة اجتماعية، وثقافةٍ معطاة، وعمرٍ محدّد، ووطن بعينه، تتضمّن ضرورةَ بناء نماذج أو إمكانيات بذاتها للتوحّد لكل متفرّج وكل المتفرجين في الفيلم. وهذا بدون شك، هو أحد وظائف الأجناس، ويشهد تطوّرها التاريخي عبر القرون على الحاجة إلى السينما لتدعيم وتقديم صيغ جديدة لتوحّد المشاهد لمسايرة التغيرات الاجتماعية. ولأن الأفلام تخاطب المشاهدين بوصفهم ذواتاً اجتماعية، إذاً فموجّهات التوحّد تتعلّق مباشرةً بعملية المُشاهدة، أي الطرق التي تندمج فيها ذاتية المتفرج في عملية الدراسة والفهم (فهم معنى)، أو حتى رؤية الفيلم.

فإذا كان على المُشاهِدات أن يشترين تذاكرهن وفشارهن، أمكن القول بأن العمل السينمائي، على عكس "القصد البيولوجي" يمكن أن يتطلّب موافقة النساء؛ وربّما تشكّكنا في ضرورة توجه سينما الحكي بالذات لإغواء النساء بالأنوثة. أيُّ نوع من الإغواء يشتغل في السينما لإنتاج ذلك القبول، لإشراك توحّد الذات الأنثوية في حركة الحكي، ومن ثم إنجاز العقد السينمائي؛ أيُّ نوع من الإغواء يشتغل في السينما لالتماس مشاركة المشاهدات في رغبة تكون شروطها هي شروط أوديب؟ في الصفحات التالية، سوف أعني بالفرجة النسائية، وخصوصاً، أنواع التوحّد المتاحة للمشاهدات وطبيعة السيرورة التي تندمج فيها ذاتية الأنثى في سينما الحكي، ومن ثم، سوف أعيد النظر في شروط موقعيات positionalities الرغبة كما تشكّلت في السينما، عبر علاقات الصورة image والحكي narrative.

ينتج الجهاز السينمائي في مجموع عملياته ونتائجه، ليس صوراً فقط، بل يربط العاطفة والمعاني بالصور، من خلال تأسيسه لشروط التوحّد، وتوجيه حركة الرغبة وتحديد وضع المتفرج في علاقته بها.

إن نظرة الكاميرا (لما يمثّل وجهة نظر مؤيّدة للفيلم)، ونظرة المشاهِد (للفيلم المُسقط على الشاشة)، والنظرة ضمن الحكائية intradiegetic لكل شخصية داخل الفيلم (للشخصيات الأخرى، والموضوعات، إلخ) تتقاطع، وتتحد، وتتناوب مع بعضها في نظام معقّد يُظْهِر الرؤية والمعنى. تربط السينما هذه السلسلة من النظرات، كما يكتب هيث، وتقدم تلك السلسلة بدورها إطاراً "لنموذج من التوحّدات المتناوبة المتعددة الطبقات"؛ وداخل هذا الإطار، يظهر "توحّد الذات" و"سيرورة الذات"(1)، "إن مكان النظرة هو الذي يعيّن السينما"، كما يقول مولفي Mulvey، ويحكم تمثيلها للمرأة، وتُستخدم إمكانية انتقال، وتنوّع، وكشف، النظرة في إظهار واحتواء التوتّر القائم بين إلحاح خالص على الحافز المجالي scopic drive ومتطلّبات العالم الحكائي؛ أو بعبارة أخرى دمج النظارية voyeurism في أعراف حكي القصة، وبذا يحدث الجمع بين المتعة البصرية ومتعة الحكي. وتشير الفقرة التالية لفيلمين خاصين، ولكن يمكن قراءتهما بسهولة بوصفهما أنموذجاً paradigm للفيلم الحكائي عموماً:

يفتتح الفيلم بامرأة هي موضوع لنظرة تجمع المُشاهد وكل الأبطال الذكور في الفيلم، والمرأة معزولة، وفاتنة، ومعروضة، ومثيرة جنسياً، ولكن مع تقدّم الحكي، تقع في حب الشخصية الذكورية الأولى وتصبح ملكاً لها، فاقدة خصائص فتنتها الخارجية، وإثارتها الجنسية، ودلالاتها الإيحائية كفتاة استعراضية، وتخضع شبقيتها(2) للنجم الذكر وحده.

---

(1) Stephen Heath, Questions of Cinema (Bloomington: Indiana University press, 1981), pp.119-20.
إن الانتقال بين النظرتين الأولى والثانية يحقق توحد المُشاهد مع الكاميرا، يضع قيوداً دقيقة، على سبيل المثال، على حركة الكاميرا. إن النظرة إلى الفيلم هي انخراط في التعرف على علاقات المشاهد بالصورة الفوتوغرافية (المفردات الخاصة بالوضعية التي تتطلبها حقيقة الصورة الفوتوغرافية ذاتها) وبالشخصية الانسانية المقدمة في الصورة (إغراء وضرورة وجود إنساني "على الشاشة")، وبالحكي الذي يعطي المعنى لتدفق الصور الفوتوغرافية (مرشد المشاهد خلال الفيلم، الأرضية التي يتوجب اصطناعها لتلقيه المعقول). وأخيراً، تضع نظرات الشخصيات في اعتبارها تأسيس أشكال توحد وجهات النظر المتعددة (ينظر المشاهد مع إحدى الشخصيات من موقع قريب من موقع نظرتها، أو كشخصية، ترسم الصورة على نحوٍ ما بوصفها "ذاتية" (p.120).

(2) LAURA MULVEY, " Visual Pleasure and Narrative Cinema, " Screen 16.3 (Autumn 1975): 13.
ويتعين أن نذكر بهذا الخصوص فكرة "نظرة رابعة" طورها فيليمن Willemen: شكل من أشكال مخاطبة المتفرج بشكل مباشر، تمفصل من الصور والنظرات التي تفعّل وضعية ونشاط القارئ.. وعندما يوضع الحافز المجالي في البؤرة، يخاطر المتفرج أيضاً حينئذ بأن يصبح موضوع النظرة، أن يتم اهماله في فعل النظر. إن النظرة الرابعة هي "إمكانية" تلك النظرة وتكون دائماً حاضرة في الأجنحة، إذا جاز التعبير.

PAUL WILLEMEN, 'Letter to John,' Screen 21.2 (Summer 1980):56.

فإذا كان وضع الأنثى في الحكي مُثَبَّتاً بآلية الأسطورة في جزء محدد من فضاء الحبكة الذي يعبره البطل أو يعبر إليه، فإن أثراً مماثلاً تماماً يَبْرُزُ في السينما الحكائية عن طريق جهاز النظرات الذي تلتقي عنده شخصية الأنثى. إن المرأة يتم تأطيرها كأيقونة أو موضوعاً للنظرة gaze: صورة صُنعت لكي يَنْظر إليها المُشَاهِدْ، الذي تحل نظرته محل نظرة الشخصية (الشخصيات) الذكورية. والأخيرة لا تتحكّم فقط في الأحداث وفعل الحكي، لكنها "حامل" نظرة المشاهد. ويكون البطل الذكر من ثم "شخصٌ في المشهد" حرٌ في التحكم في مسرح... الوهم الفضائي الذي يُعبَّر فيه عن النظرة ويخلق فيه الفعل (p. 13). ولا يمكن للاستعارات أن تكون أكثر ملاءمة.

وفي ذلك المشهد، خشبة المسرح، أو ذلك الجزء من فضاء الحبكة، سوف تُعرض شخصية الأنثى طوال الفيلم، وتُحَدِّد حرفياً المكان الذي سوف يعبره/ يعبر إليه البطل. وهناك، تنتظر ببساطة عودته مثل دارلنج كليمنتين Darling Clementine، كما تفعل حقّاً في عدد لا يحصى من أفلام الوسترن، وأفلام الحرب، والمغامرة، تقدّم "الحب"، الذي غدا يشير في رطانة المراجعات السينمائية إلى، أولاً، الوظيفة الفردية لشخصية الأنثى، ثم، الشخصية ذاتها(1). أو، ربّما قاومت الحصار في هذا المكان الرمزي بزعزعته، إفساده، إثارة الفوضى، أو تجاوز الحد- بصرياً وحكائياً على حد سواء- أو، مرّة ثانية، عندما يركز الحكي في الفيلم على إحدى البطلات في الميلودراما، في "فيلم المرأة"، إلخ، يتّخذ الفيلم نموذج الرحلة، سواء كانت داخلية أو خارجية، التي تكون نتائجها الممكنة هي تلك النتائج التي رسم فرويد خطوطها العامة في القصة الأسطورية للأنوثة. وفي أفضل الأحوال، أي في النهايات "السعيدة"، يصل البطل المكان (الفضاء)، حيث يجدها أوديبٌ حديث ويحقّق وعد رحلته (خارج الشاشة). إن وضع الأنثى إذاً ليس فقط وضع جزء معطى من فضاء الحبكة؛ إنّما يشكّل على نحو أدق في السينما، الحركة (المُنْجَزة) للحكي نحو ذلك الفضاء. إنه يمثل إغلاقاً للحكي.

فإذا كان الحكي محكوماً بمنطق أوديبي، فإن ذلك يعزى لكونه واقعاً داخل نظام للتبادل أسّسه تحريم غشيان المحارم، إذ تقوم المرأة بوظيفتين: كعلامة (تمثيل) وقيمة (موضوع) للتبادل. وإذا قدّمنا ملاحظة ليا ميلاندري Lea Milandri بأن المرأة كأم (مادة وقالب، جسد ورحم) هي المقياس الأوّلي للقيمة، "معادِل أكثر عمومية من المال"، إذاً كان بمقدورنا في الحقيقة رؤية لماذا تكون الصورة الحكائية التي يمكن للفيلم، أي فيلم ان يُمثَّل، ويباع، ويشترى على أساسها هي المرأة في نهاية الأمر(2). إن ما تعرضه الصور الساكنة وملصقات الدعاية خارج دار السينما لجذب المارة، ليس مجرد صورة للمرأة، إنّما صورة وضعها الحكائي، الصورة الحكائية للمرأة، وهي عبارة مناسبة توحي بربط الصورة والقصة، تشابك السجلّات البصرية والحكائية التي يحدثها الجهاز السينمائي للنظرة. تمثّل المرأة في

---

(1) See: Claire Johnston, 'Women's Cinema as Counter-Cinema,' in Notes on women's Cinema, ed. Claire johnston, ' The place of Women in the Cinema of Raoul Walsh,' in Raoul Walsh, ed. phil Hardy (Edinburgh: Edinburg Film Festival, 1974).

(2) Lea Melandri, L'infamia originaria (Milan: Edizioni L'Erba Voglio, 1977), see notes 16 and 30 of chapter 1.

السينما أيضاً، إذاً، على نحو مناسب تحقق الوعد الحكائي (الموجه للطفل الصغير)، وأن هذا التمثيل يعمل لتدعيم المكانة الذكورية للذات الأسطورية. والوضع الأنثوي الذي يتم إبرازه بوصفه الغاية النهائية للتسريد narrativization، هو شكل الإغلاق الحكائي، وصورة الحكي التي "يأتلف" فيها الفيلم، كما يقول هيث.

ومن ثم، تبدو فكرة عبور أو حركة المُشاهد خلال الفيلم الحكائي بالنسبة للمُشَاهِدَات، غير متّسقة على نحو غريب مع نظريات الحكي المقدّمة حتى الآن. أو، بالأحرى يمكن لها أن تبدو كذلك إذا افترضنا- كما يحدث في الغالب- أن المشاهدين يتوحّدون بطبيعة الحال مع مجموعة أو أخرى من صور النص، مع أحد المجالات النصية أو غيره، أنثى أو ذكر تبعاً للجنس. فإذا افترضنا توحّداً وحيداً غير منقسم لكل مُشاهد مع شخص الذكر أو الأنثى، فسوف تُثَبِّت تجربة مشاهدة الفيلم أو تُنَصِّبُ المشاهدين من الذكور في موقع الذات الأسطورية، أو الكائن الإنساني؛ ولكنها سوف تسمح فقط للمتفرجات بوضع العقبة الأسطورية، الوحش أو المشهد. كيف يمكن اعتبار المُشاهِدة الأنثى ذاتاً للحركة نفسها التي تضعها موضوعاً لها، التي تجعلها صورةً figure لإغلاقها الخاص؟

ومن الواضح أننا، على الأقل بالنسبة للمُشَاهِدات، نكون عاجزين عن الافتراض بأن التوحّد يكون مفرداً أو بسيطاً، ذلك أن التوحّد هو في حدّ ذاته حركة، سيرورة ذات، علاقة: توحّد (المرء) مع شيء ليس هو (المرء). وطبقاً للمصطلح النفستحليلي، يُحَدَّد (التوحّد) بوصفه "سيرورة نفسية" تتمثّل بها الذاتُ أحد مظاهر، أو أحد خصائص، أو صفات الآخر، ويكون محوَّلاً كليةً أو جزئياً على غرار النموذج الذي يقدّمه الآخر. إن "الشخصية يتم تشكيلها وتحديدها بفضل سلسلة من التوحدات"(1)، والنقطة الأخيرة غاية في الأهمية، ولا يمكن أن يفوتنا تشابه هذه الصيغة مع وصف جهاز النظرة في السينما. ويصر لابلانش Laplanche وبونتاليس Pontalis على أن أهمية مفهوم التوحّد تنشأ من دوره المركزي في تكوين الذاتية؛ إن التوحّد "ليس مجرد ميكانزم فيزيقي من بين ميكانزمات أخرى". ولكنه العملية ذاتها التي تتشكل بها الذات الإنسانية. أن تتوحّد، باختصار، يعني أن تنهمك بفاعلية كذات في إحدى السيرورات، أو سلسلة من العلاقات؛ إنه سيرورة، ينبغي أن نشدّد، تدعمها مادياً الممارسات الخاصة- نصية، خطابية، سلوكية- التي تدرج فيها كل علاقة. والتوحّد السينمائي على وجه الخصوص، يُدْرجَ عبر السجلين اللذين يعبر عنهما نظام النظرة، والحكي والنظام البصري (يصبح الصوت سجلاً ثالثاً في تلك الأفلام التي تستخدم عن قصد الصوت بوصفه عنصراً مضاداً للحكي أو ناقضاً للسردية).

ثانياً، ليس في مقدور أحد أن "يرى" نفسه حقيقةً موضوعاً خاملاً، أو جسداً بلا بصر؛ كما لا يمكن للمرء أن يرى نفسه كليةً كآخر. إن المرء يمتلك أنا ego، برغم ذلك، حتى ولو كان المرء امرأة

---

(1) J. Laplanche and J-B. Pontalis, The Language of Psycho-Analysis, trans. Donald Nicholson-Smith (New York: Norton, 1973), p.205; my emphasis. J. Laplanche and J-B. Pontalis, The Language of Psycho-Analysis, trans. Donald Nicholson-Smith (New York: Norton, 1973), p.205; my emphasis.

(كما يمكن لفرجينيا وولف أن تقول)، ويتعيّن على الأنا تحديداً أن تكون فاعلة أو على الأقل تتخيّل نفسها بطريقة فاعلة. ومن هنا، كان فرويد مدفوعاً لافتراض المظهر القضيبي في النساء "إن نضال الفتيات الصغيرات ليكُنَّ ذكوراً يرجع إلى الهدف النشط للبيدو، الذي يخضع بعد ذلك لسيرورة الكبت الخطيرة عندما (تُقْتَحَم الأنوثة)". ولكنه يضيف، بأن المظهر الذكوري بنشاطه اللبيدي، لا يتوقّف كليّةً، ويظل محسوساً طوال حياة المرأة، فيما يدعوه النكوص لتثبيتات المظاهر قبل الأوديبية. وبمقدورنا أن نلاحظ بأن مصطلح "نكوص" regression يمثّل قوّة دافعة في مجال الخطاب الحكائي عند فرويد.

اتّضحت المسألة إذاً، وهي مسألة وثيقة الصلة بالمناقشة الحالية: إن "الأنوثة" و"الذكورة" لا يمكن بلوغهما كاملاً، ولا يمكن التخلّي عنهما تماماً بالمثل: "في مجرى حياة بعض النساء، يحدث تناوباً متكرراً بين فترات تكون فيها الأنوثة أو الذكورة هي صاحبة اليد العليا(1). إن مصطلحي الأنوثة والذكورة لا يشيران إلى صفات أو أحوال تكون متأصّلة في الشخص، بقدر ما يشيران إلى أوضاع تحتلها الـ هي في علاقتها بالرغبة. إنهما مصطلحان لتعيين الهويّة، ويكون التناوب بينهما، كما قد يوحي فرويد، طابعاً محدّداً لذاتية الأنثى: فإذا تتبعنا هذه الرؤية حتى نهايتها، في علاقتها بالهوية السينمائية، فهل يكون بإمكاننا القول بأن تعيين الهويّة في المُشاهِدات يناوب بين المصطلحين اللذين يستخدمهما الجهاز: نظرة الكاميرا والصورة على الشاشة، ذات النظرة وموضوعها؟ إن كلمة تناوب تحمل معنى إما/ أو، إما السيّئ أو خلافه في زمن معطي (وهو الأمر الذي نفترض أنه كان ماثلاً في ذهن فرويد)، وليس الاثنان معاً. وتكمن مشكلة فكرة التناوب بين الصورة والنظرة في حقيقة أنهما ليسا مصطلحين متكافئين: النظرة شكل وليست صورة، إننا نرى الصورة، ولا نرى النظرة. ولكي نستشهد مرّة ثانية بعبارة طالما يتم الاستشهاد بها، نقول إن بإمكان المرء أن "ينظر إليها وهي تنظر"، ولكن ليس بمقدوره أن ينظر إلى نفسه وهو ينظر. القياس الذي يربط التوحّد بنظرة الذكورة، والتوحّد مع صورة الأنوثة، ينهار بالدقّة عندما نفكّر في مُشاهد يُراوح بين الاثنين. ولا يمكن التخلّي عن إحداهما من أجل الأخرى حتى ولو للحظة؛ ولا يمكن تعيين هوية الصورة أو مطابقتها مع غيرها، من دون اعتبار النظرة التي تدرجها كصورة، والعكس بالعكس. فإذا كانت الذات الأنثوية منسوبة إلى الفيلم بهذه الطريقة، فسوف يغدو إصلاح انقسامها متعذّراً، وغير قابل للالتحام، ولن يكون التوحّد أو المعنى ممكناً. ولقد دفعت هذه الصعوبة بمنظري الفيلم، مقتفين أثر لاكان ومهملين فرويد، أن يستبعدوا على نحوٍ عملي مشكلة التوحّد الجنسي عند المشاهدين، وأن يقوموا بتحديد التوحّد السينمائي بوصفه ذكورياً، أي، توحّداً مع النظرة التي تُعَدُّ، تاريخياً ونظرياً، تمثيلاً للقضيب وشكلاً لرغبة الذكر(2).

(1) Sigmund Freud, 'Femininity,' in the standard Edition of the Complete psychological Works of sigmund Freud, ed. James Strachey. (London: Hogarth press, 1955), vol. 22, p. 131.

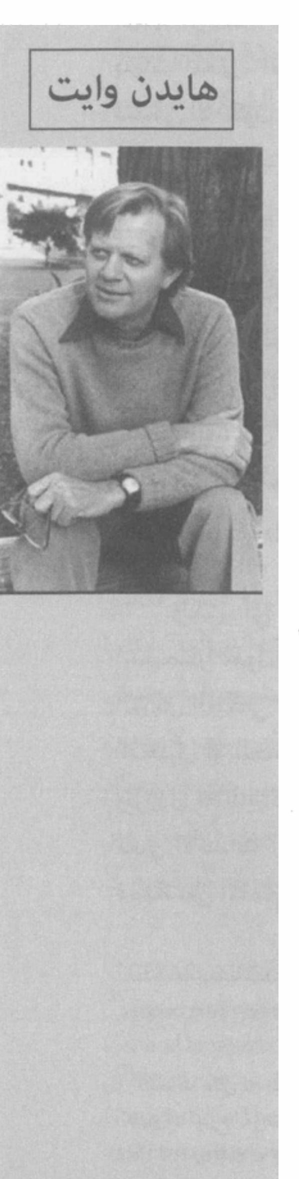
(2) See: Jacqueline Rose, 'The Cinematic Apparatus: Problems in Current Theort' in The Cinematic Apparatus, ed. Teresa de Lauretis and Stephen Heath (London: Macmillan; New York:St. Martin's press, 1980), pp. 172-86. see also Heath, 'Differense,' screen 19.3 (Autumn 1978): 50-112.

وكون فرويد قد تخيّل الأنوثة والذكورة مبدئياً بلغة حكائية وليست بصرية (على الرغم من التشديد على الرؤية- في الخوف الجرحي من الإخصاء كعقاب- الذي يتّفق تماماً مع نموذجه الدرامي) فإن ذلك يمكن أن يساعدنا على إعادة دراسة مشكلة توحّد الأنثى. إن الأنوثة والذكورة في قصته، موقعان تشغلهما الذات في علاقتها بالرغبة، ويتّفقان على التوالي مع الأهداف الخاملة والنشطة للبيدو. إنهما موقعيات positionalities داخل حركة تحمل الطفل والطفلة معاً نحو المصير نفسه: أوديب، والمرحلة الأوديبية. هذه الحركة، كما بَرْهَنْت على ذلك، هي حركة الخطاب الحكائي، الذي يحدّد، بل ويُظهر، الوضع الذكوري، ذلك الوضع الخاص بالذات الأسطورية، والوضع الأنثوي بوصفه عقبة أسطورية، أو ببساطة، الفضاء الذي توجد فيه هذه الحركة. وإذا نقلنا هذه الفكرة إلى مجال السينما، أمكن القول بأن المُشاهِدة تتماهى مع كل من ذات حركة الحكي وفضائها، شكل الحركة، وشكل انغلاقها، صورة الحكي. إن كليهما توحّد صوري figural، وكليهما ممكن في الوقت نفسه. فضلاً عن ذلك، فكلاهما محمول تزامنياً ومتورط تبادلياً عبر سيرورة السردية. وهذه الطريقة من طرق التوحّد، يمكن أن تدعم موقعيات الرغبة معاً، والأهداف النشطة والخاملة معاً: الرغبة في الآخر، والرغبة في أن تكون مرغوباً من قبل الآخر. وهذه فيما أعتقد، هي في الحقيقة العملية التي يتوسّل بها الحكي والسينما لقبول المشاهدين وإغراء النساء بالأنوثة: عبر توحّد مزدوج، فائض من المتعة يقدّمها المشاهدون أنفسهم للسينما ولصالح المجتمع.

18

قيمَة السَّردية في تمثِيل الواقع

هايدن وايت



انطلاقاً من مقترح رولان بارت بأن الحكي "يشبه الحياة ذاتها.. عالمي، عابر للتاريخ وعابر للثقافات" *(79: 1977)* يشرع هايدن وايت في تحليل القيمة المرتبطة بالسردية *narrativity* في ثلاثة أشكال من التمثيل التاريخي للواقع: الحوليات *annals*، المدونة التاريخية *chronicle*، والحكي التاريخي *historical narrative*. واحتذاءَ بهيغل، يربط وايت تطوّر الحكي التاريخي بالصراع الذي خلقه بناء نظام من الأخلاق أو القانون الإنساني، ورغبة المؤرّخ في أن يخلع على الأحداث المرويّة معنى أو مغزى أخلاقياً واضحاً. هذا القصد الذي يضفي مغزى أخلاقياً، يضطر المؤرخ إلى إضفاء نوع من الموثوقية على وصف الأحداث لكي يفرض عليها بنية حبكة ويهيِّئ لها إغلاقاً للمعطيات التاريخية المخالفة مفتوحة النهاية التي لا ترتبط بالأخلاق. تقوّض مقالة وايت الافتراض التقليدي بأن الحكي التاريخي أرقى من الحوليّات أو المدونات التاريخية، ويضع الموضوعية الظاهرية موضع التساؤل لأن "القيمة المضافة على السردية في تمثيل الأحداث الواقعية" كما يجادل وايت" تنشأ من رغبةٍ في أن تبدي الأحداث الواقعية تماسكاً، وتكاملاً، وكمالاً، وإغلاقاً لصورةٍ لحياة تكون ويمكن فقط أن تكون خياليةً". وفي ضوء هذه الحقيقة، تصبح فكرة أن التاريخ أمين وموضوعي، والأدب ذاتي وزائف، فكرة مشكوكاً فيها. إن التاريخ يُقَدَّم بوصفه خطاباً ضمن خطابات عديدة للحكي، وبهذه الصفة يكون ذاتياً، وشَرطياً، وجزئياً، وغير مكتمل، بناء إنساني تعتمد فعاليته على الأعراف الاجتماعية والمرجعية التي يُكْتَب ضمنها.

إن مقاربة هايدن وايت للتاريخ، نموذج لتطبيق مناهج ما بعد البنيوية والتفكيكية على الخطاب التخييلي، والقضايا التي يتناولها مثيرة للجدل على نحو كبير، وتتعامل مع الدعاوي المركزية للثقافة الغربية المتعلقة بالاستراتيجيات الخطابية. تحلّل أعمال وايت التاريخ بوصفه حكياً، وبلاغة، وليس مجرد رصد شفاف ومحايد للواقع.

إثارة قضية طبيعة الحكي، تستدعي تأمّل طبيعة الثقافة ذاتها، و، ربّما، تأمّل طبيعة الإنسانية نفسها. إن الدافع للحكي طبيعيٌ جداً، وشكل الحكي حتمي جداً بالنسبة لأي تقرير يتصل بالطريقة التي حدثت بها الأشياء بالفعل، إذ يمكن للسردية، أن تبدو إشكاليةً فقط في ثقافة كانت فيها غائبة أو، كما في بعض مجالات الثقافة الفكرية الغربية، والفنية المعاصرة، مرفوضة على نحوٍ ممنهج. الحكي narrative، والسرد narration كممثلين لحقيقة عالمية شاملة من حقائق الثقافة، أقل إشكالية تماماً من المعطيات الخالصة. وكما لاحظ الراحل بارت (الراحل الذي افتقدناه بعمق) أن "الحكي" يوجد ببساطة مثل الحياة ذاتها.. إنه عالمي، وعبر تاريخي، وعبر ثقافي"(1). وبغضِّ النظر عن كونه معضلة، فإن بالإمكان اعتبار الحكي حلًّا لمشكلة من المشكلات العامة التي تشغل الإنسانية، وبالتحديد، مشكلة كيفية ترجمة "المعرفة" knowing إلى سرد(2)، مشكلة صياغة الخبرة الإنسانية في شكل قابل لتَمَثُّل بنيات المعنى، التي تكون إنسانية على وجه العموم، وليست مشكلة خاصة بالثقافة تحديداً. ومن الممكن ألّا نكون قادرين تماماً على فهم نماذج الفكرة المحَدَّدة لثقافةٍ أخرى، ولكننا نجد نسبياً صعوبة أقل في فهم قصة تنتمي لثقافة أخرى، مهما بدت هذه الثقافة غريبة عنا. وكما يقول بارت "إن الحكي، على العكس من ترجمة قصيدة غنائية أو خطاب فلسفي، يقبل الترجمة من دون ضررٍ أساسي".

ويوحي هذا، بأن الحكي، بغض النظر عن كونه شفرة ضمن الشفرات العديدة التي يمكن أن تستخدمها الثقافة لإضفاء المعنى على التجربة، يمثّل شفرة ما ورائية، وجامعاً إنسانياً يمكن على أساسه نقل الرسائل عبر الثقافية حول طبيعة إحدى الحقائق المشتركة. إن الحكي الذي ينشأ، كما يقول بارت، بين خبرتنا بالعالم وجهودنا لوصف هذه الخبرة عن طريق اللغة "يستبدل المعنى بلا توقف بالنسخة المباشرة للأحداث المروية". وسوف يستتبع ذلك، بناء على هذا الرأي، أن يشير غياب القدرة على الحكي، أو رفض الحكي، إلى غياب أو رفض المعنى ذاته.

ولكن، أي نوع من المعنى هو الغائب أو المرفوض؟ تمنحنا كنوز الحكي في تاريخ الكتابة التاريخية استبصاراً حول هذا السؤال. فالمؤرخون ليسوا مضطرّين لنقل حقائقهم حول العالم الواقعي في الشكل الحكائي: بإمكانهم أن يختاروا صيغاً أخرى لاحكائية، بل وضد حكائية للتمثيل، مثل التأمّل، أو التحليل أو الخلاصة. لقد رفض توكفيل Tocqueville، وبيركهارت Burkhardet وهويزنجا Huizinga وبرودِل Braudel، وهم الأكثر بروزاً في ميدان التأريخ، الحكي في بعض أعمالهم التأريخية بدعوى أن معنى الأحداث التي أرادوا أن يعالجوها لم يُسْلِم نفسه للتمثيل في صيغة الحكي. لقد رفضوا رواية قصة عن الماضي، أو، بالأحرى، لم يسردوا قصة ذات بداية محددة، ووسط ونهاية؛ لم يفرضوا على

---

(1) Roland Barthes, 'Introduction to the Strucural Analysis of Narratives,' Image. Music, Text, trans. Stephen Heath (New York, 1977), p.79.

(2) كلمات مثل narrative، وnarration وto narrate إلخ، مشتقة من الكلمة اللاتينية gnärus ("عارف"، "على علم بـ"، "خبير"، "بارع"، وهلمّ جرّا). وكلمة narro ("يروي"، "يخبر")، مشتقة من الجذر السانسكريتي gnâ ("يعرف").

See: Emile Boisacq, Dictionnaire étymologique de la langue (Heidelberg, 1950), under the entry for this word. My Thanks to Ted Morris of Cornell, one of our great etymologists.

العمليات التي شغلتهم "الشكل" الذي نربطه دائماً بسرد القصة. وبينما قاموا بسرد رواياتهم بالتأكيد حول الواقع الذي أدركوه، أو اعتقدوا أنهم أدركوه ماثلاً خلف الشواهد التي قاموا بفحصها، فإنهم لم يضطلعوا بتسريد الواقع، ولم يفرضوا عليه شكل القصة. ويتيح لنا نموذجهم التمييز بين خطاب تاريخي يَرْوِي من جهة، وخطاب يُسَرِّد، من جهة أخرى؛ بين خطاب يتبنّى صراحة منظوراً يطل على العالم وينقله، وخطاب يتظاهر بجعل العالم يتكلم نفسه، ويتكلم نفسه كقصة.

إنَّ فكرة وجوب اعتبار الحكي شكلاً أدنى من أشكال التمثيل منه طريقةً للكلام عن أحداث، سواء كانت هذه الأحداث واقعية أو متخيلة، قد تم تطويرها حديثاً ضمن مناقشة العلاقة بين "الخطاب" discourse و"الحكي" narrative وهي الفكرة التي برزت مع مطلع البنيوية المرتبطة بعمل جاكبسون، وبنفنيست، وجينيت، وتودوروف، وبارت. وهنا، ينظر للحكي بوصفه طريقة للكلام تتميزُ، كما عبّر عنها جينيت "بعدد من الاقصاءات والشروط المانعة" التي لا يفرضها الشكل "المفتوح" للخطاب على المتكلم(1).

هذا التمييز بين الخطاب والحكي مبني فقط بطبيعة الحال على تحليلٍ للملامح النحوية لصيغتين من صيغ الخطاب تتحد فيهما مبدئياً "موضوعية" إحداهما و"ذاتية" الأخرى عن طريق "نظام لغوي للمعايير". تقدّم ذاتية الخطاب من خلال الحضورُ الصريح أو الضمني لـ"أنا" ego يمكن تحديدها "فقط بوصفها الشخص الذي يضطلع بالخطاب". وعلى سبيل التضاد، تتحدّد "موضوعية" الخطاب عبر غياب أيّة إحالة للراوي. وفي الخطاب المُسرِّد narrativising، يمكن لنا بناء على ذلك، القول مع بنفينست "في واقع الأمر، لم يعد هناك راوٍ. إن الأحداث تسجَّل كرونولوجياً كما تظهر في أفق القصة. هنا، لا أحد يتكلم. تبدو الأحداث، وكأنما تسرد نفسها"(2).

ما الذي يتضمّنه إنتاج خطاب "تبدو فيه الأحداث وكأنّما تَسْرِد نفسها"، ولا سيما عندما تتعلّق المسألة بأحداث يمكن التعرّف عليها صراحة بوصفها أحداثاً "واقعية" وليست أحداثاً "خيالية" مثلما يحدث في حالة التمثيلات التاريخية(3). وفي خطابٍ يتعيّن عليه التعامل مع أحداث خيالية بشكلٍ واضح هي "محتويات" الخطابات التخييلية، تطرح القضية مجموعة من المشكلات. لأي سبب لا يتعيّن تمثيل الأحداث المتخيّلة بوصفها "تتكلّم نفسها"؟ لماذا لا ينبغي على الحجارة نفسها، حتى في مجال المتخيل، أن تتكلّم مثل عمود ممنون Memnon عندما تقع عليه أشعة الشمس. سوى أنه من غير المتعيّن على الأحداث الواقعية أن تتكلّم، من المتعين عليها ألّا تسرد نفسها. إن الأحداث الواقعية لا

---

(1) GERARD GENETTE,'Boundaries of Narrative,' New Literary History 8.1 (Autumn 1976): 11.

(2) Emile Benveniste as quoted by Genteete, 'Boundaries of Narrative,' p.9. Cf. Benveniste, problems in General Linguistics, trans. Mary Elizabeth Meek (Coral Gables, Fla., 1971), p.208.

(3) See: Louis O. Mink, 'Narrative Form as a Cognitive Instrument,' and Lionel Gossman,'History and Literature,' in The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding, ed. Robert H. Canary and Henry Kozicki (Madison, Wis., 1978), with complete bibliography on the problem of narrative form in historical writhing.

يتعين عليها ببساطة أن تكون؛ بإمكانها أن تعمل بشكل كامل تماماً كمرجعيات للخطاب، يمكن التكلم عنها ولكن ليس عليها أن تتموضع كساردة للحكي. إن تأخر ابتكار الخطاب التاريخي في التاريخ الإنساني، وصعوبة الحفاظ عليه في عصور الانهيار الثقافي (كما في بدايات العصور الوسطى) يوحي بزيف فكرة أن بإمكان الأحداث الواقعية أن "تتكلّم نفسها"، أو تُمثَّل بوصفها "تحكي قصّتها الخاصة". مثل هذا التخييل كان يمكن ألّا يطرح أيّة مشكلات قبل أن يُفْرَض التمييز بين الأحداث الواقعية والأحداث الخيالية على راوي القصة. وبهذا، تصبح رواية القصة مشكلة فقط بعد أن يطرح نظامان للأحداث نفسيهما أمامه بوصفهما مكونات محتملة لقصصه، وتخضع رواية قصصه للتقشُّر تحت وصية الاحتفاظ بالنظامين غير مختلطين في خطابه. إن ما ندعوه حكياً "أسطورياً"، لا يكون مُلزَماً بالاحتفاظ بنظامي الأحداث متمايزين عن بعضهما. فيغدو الحكي إشكالياً فقط عندما نريد أن نخلع على الأحداث الواقعية شكل القصة. ويرجع هذا إلى أن الأحداث الواقعية لا تقدّم نفسها كقصصٍ، حتى أن تسريدها يكون غاية في الصعوبة.

ما المتضمن إذاً في اكتشاف "القصة الحقيقية" داخل أو خلف الأحداث التي تصل إلينا في الشكل المشوّش "للسجلات التاريخية"؟ أيّة أمنية تُجاز، وأيّة رغبة تنجز من خلال فانتازيا كون الأحداث الواقعية تكون ممثّلة على نحوٍ تام عندما يمكن عرضها وهي تُظْهر التماسك الشكلي لقصّة ما؟ إنّنا نمسك، في أحجية هذه الأمنية، هذه الرغبة، بقبس من الوظيفة الثقافية للخطاب التسريدي narrativizing عموماً، بإشارة إلى الدافع السايكولوجي خلف الحاجة الأساسية ظاهرياً، ليس فقط لأن نروي، ولكن لأن نضفي على الأحداث أحد مظاهر السردية.

إن التأريخ، يُعَدُّ أساساً جيداً بشكل خاص يمكن بمقتضاه دراسة طبيعة السرد narration والسردية narrativity، لأن هذا هو المجال الذي يتعيّن أن تتصارع فيه رغبتنا في الخيالي والممكن مع مقتضيات الواقعي the real والحقيقي the actual. فإذا نظرنا للسرد والسردية بوصفهما الأدوات التي تُوسَّط، وتُحْسَم، أو تُحل عن طريقها الدعاوي المتصارعة للخيالي والواقعي في خطاب، فإنّنا نكون قد بدأنا بذلك فهم كلًّا من جاذبية الحكي وأسس رفضه. فإذا مُثِّلت الأحداث الواقعية المزعومة في شكل لا حكائي، فما نوع الواقعية الذي يقدّم نفسه، أو الذي يُتَصَوَّر أن يقدّم نفسه، للإدراك؟ ما الشكل الذي سوف يبدو عليه التمثيل اللاحكائي للواقع التاريخي؟

إن لدينا، لحسن الحظ، نماذج عديدة لتمثيلات الواقع التاريخي، وهي تمثيلات لا حكائية من ناحية الشكل. إن الحكمة الرسمية للمؤسسة التأريخية الحديثة، تناقش في الحقيقة وجود ثلاثة أنواع رئيسة للتمثيل التاريخي، برهنت "التاريخية" الناقصة لاثنتين منها على فشلها في بلوغ سرديّة تامّة للأحداث التي تتناولها. وهذه الأنواع الثلاثة هي: الحوليات annals، والمدوّنة التاريخية chronicle، والتاريخ بالمعنى الضيّق للكلمة. وغني عن القول إن السردية ليست هي وحدها التي تسمح بالتمييز بين الأنواع الثلاثة لأنّه لا يكفي أن يعرض وصف للأحداث، حتى ولو كان وصفاً للأحداث الماضية، حتى ولو كان وصفاً للأحداث الواقعية الماضية، كل ملامح السردية لكي يمكن اعتباره تاريخاً بالمعنى الضيق

للكلمة. فضلاً عن ذلك، فقد حسم الرأي المحترف المسألة؛ إنّ على الوصف أن يجلو اهتماماً قياسياً بالتناول الحكيم للدليل evidence، ويتعيّن عليه احترام النظام الكرونولوجي للوقوع الأصلي للأحداث التي يتناولها بوصفها خطّاً قاعدياً يتوجّب عدم انتهاكه عند تصنيف أي حدث معطى بوصفه إمّا سبباً أو نتيجة. ولكن لا يكفي، كاتفاق عام، أن يتعامل وصف تاريخي مع أحداث واقعية عوضاً عن التعامل مع أحداث خيالية فقط؛ كما لا يكفي أن يعرض الوصف في نظامه الخاص بالخطاب، أحداثاً وفقاً للتتابع الكرونولوجي الذي وقعت به تلك الأحداث في الأصل. يجب أن تسجل الأحداث فقط في الإطار الكرونولوجي لحدوثها الأصلي، ولكنها تروي أيضاً، أو يتم كشفها بوصفها مالكة لبنية، ونظام للمعنى، لا تمتلكه بوصفها مجرد متتالية.

ولا حاجة بنا للقول إن الحوليات تفتقد كُلّيةً لهذا المكوّن الحكائي الذي يتألّف فقط من قائمة من الأحداث المرتّبة في متتالية كرونولوجية. بالمقابل، تبدو المدونة التاريخية في الغالب وكأنّها ترغب في أن تروي قصّة، وتطمح إلى السردية، لكنها تفشل نموذجياً في تحقيق ذلك. وتتميّز المدونة التاريخية، على نحوٍ أكثر خصوصية، عادةً بالفشل في إنجاز إغلاقٍ بنيوي. إنها لا تخْلُص ببساطة إلى نهاية. بل تشرع في رواية إحدى القصص، لكنها تقف عند الوسطin medias res في الحاضر الخاص بالمؤرّخ. إنها تترك الأمور بدون حل، أو، بالأحرى، تتركها غير محلولة بطريقة تشبه القصة. وفي الوقت الذي تقوم فيه الحوليّات بتمثيل الواقع التاريخي كما لو أن الأحداث الواقعية لا تُظْهِر شكل القصة، تقوم المدوّنة التاريخية بتمثيل الواقع كما لو أن الأحداث الواقعية ظهرت للوعي الإنساني في شكل قصص غير منتهية.

وتجادل الحكمة الرسمية، بأنّه مهما تكن موضوعية المؤرخ في نقله للأحداث، ومهما تكن حكمته في الحكم على الشواهد، ومهما تكن الدقّة التي يتمتّع بها في ذكر تواريخ الأفعال وما يحيط بها من ملابسات res gestae، فإن وصفه سوف يظل شيئاً أقل من التاريخ بمعناه الحصري، عندما يكون قد أصيب بالفشل في أن يمنح الواقع شكل قصة. يقول كروتشة Croc: حيث لا يوجد أي حكي، ثمّة لا تاريخ(1). أما بيتر غاي Peter Gay الذي يكتب من منظور مخالف تماماً لمنظور كروتشه، فإنه يعبّر عن الأمر على نحو صارم: "يعدّ السرد التاريخي بدون تحليل تافهاً، والتحليل التاريخي بدون سرد أمرٌ منقوص"(2). تستدعي صياغة كروتشة التحيّز الكانتي للحاجة إلى السرد في التمثيل التاريخي، لأنّه يوحي، إذا ما قمنا بتبسيط كلمات كانت، بأن المحكيات التاريخية بدون تحليل، تكون فارغة، بينما التحليلات التاريخية بدون حكي، تكون عمياء. وبالتالي، يمكن لنا أن نسأل، أي نوع من البصيرة يمنحها الحكي لطبيعة الأحداث الواقعية؟ أي نوع من العمى بالنسبة للواقع تبدده السردية؟

---

(1) أناقش كروتشة في:
Metahistoryl The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe (Baltimore: Johns Hopkins University press, 1973), pp. 381-5.
(2) Peter Gay, style in History (New York, 1974), p. 189.

وفيما يلي سوف أعامل أشكال الحوليّات والمدوّنات التاريخية للتمثيل التاريخي ليس بوصفها أشكالاً ناقصة للتاريخ يجرى تصوّرها تقليدياً بهذه الصفة، إنّما بالأحرى بوصفها منتجات لتصوّرات ممكنة للواقع التاريخي، والتصوّرات التاريخية التي هي بدائل للخطاب التاريخي كامل التحقق الذي يفترض أن يجسّده الشكل الحديث للتاريخ، عوضاً عن كونها توقّعات خائبة لهذا الخطاب. وسوف يلقي هذا الإجراء الضوء على مشكلات التأريخ والسرد على حدٍّ سواء، ويضيء ما أتصوّره الطبيعة التقليدية الصرف للعلاقة بينهما. إن ما سوف تكشف عنه المناقشة فيما أظن، هو أن التمييز الفعلي بين الأحداث الواقعية والأحداث الخيالية، وهو التمييز الأساسي بالنسبة للمناقشات الحديثة لكلا التاريخ والتخييل، يقتضي ضمناً، فكرةً حول الواقعية، يتطابق فيها "الحقيقي" the true مع "الواقعي" the real، فقط بقدر ما يمكن إظهاره بوصفه ممتلكاً لطابع السردية.

عندما ننظر نحن المحدثين لنموذج من نماذج الحوليّات الخاصّة بالعصور الوسطى، سوف ندهش للسذاجة البادية لكاتب الحوليّات؛ ونحن ميالون إلى رد هذه السذاجة للرفض الظاهري لكاتب الحوليّات، وعجزه أو عدم رغبته في تحويل مجموعة الأحداث المرتّبة عمودياً كملف من الواسمات السنوية إلى عناصر سيرورة خطّية/ أفقية. وبعبارة أخرى، من المحتمل أن يصدُّنا الفشل الظاهري لكاتب الحوليّات عن رؤية أن الأحداث التأريخية تسّلم نفسها للعين المُدرِكة كـ"قصص" تنتظر أن تقال، تنتظر أن تروى. ولكن من المؤكد أن اهتماماً تاريخياً أصيلاً، قد يقتضينا أن نسأل لا عن الكيفية أو السبب في فشل كاتب الحوليات في كتابة "حكاية"، لكن أن نسأل ما الفكرة الواقعية التي أدّت به إلى تمثيل ما اعتبره أحداثاً واقعيّة، في شكل حوليّات. فإذا أمكن لنا الإجابة على هذا السؤال، فقد يكون بإمكاننا أن نفهم لماذا، في عصرنا وشروطنا الثقافية، يمكن لنا تصوّر السردية ذاتها كمشكلة.

فإذا سلّمنا بأن هذا الخطاب يكشف عن نفسه تحت علامة من علامات الرغبة في الواقعي، كما ينبغي علينا أن نفعل لتبرير إدراج شكل الحوليّات بين أنماط التمثيل التاريخي، تعيّن علينا أن نخلص إلى أنه ناتج صورة من صور الواقعية التي يكون فيها النظام الاجتماعي، الذي يمكنه وحده أن يقدّم الواسمات التمييزية لتحديد منزلة أهمية الأحداث، ماثلاً على نحوٍ ضئيل أمام وعي الكاتب، أو، بالأحرى، ماثلاً كعاملٍ في تكوين الخطاب فقط بفضل غيابه. وفي كل مكان، تكون قوى الفوضى، طبيعية كانت أم إنسانية، قوى العنف والتدمير، هي التي تحتل مقدّمة الاهتمام. إن الوصف يتعامل بالكيفيات عوضاً عن العوامل agents، مُشكّلاً عالماً تحدث فيه الأشياء للبشر عوضاً عن عالم يفعل فيه البشر الأشياء.

ما ينقص قائمة الأحداث لكي يكون لها انتظام وكمال مماثل، هو فكرة مركز اجتماعي يمكن من خلاله تحديد مواقعها بالنسبة لبعضهما البعض، وشحنهما بدلالة أخلاقية أو معنوية. فغياب أي وعي بمركز اجتماعي هو الذي يمنع كاتب الحوليّات من تحديد منزلة الأحداث التي يتعامل معها كعناصر

لحقل تاريخي للحدوث، وغياب هذا المركز هو الذي يمنع أو يعوِّض أي دافع كان يمكن أن يكون لديه لصياغة خطابه في شكل حكاية.

ويوحي لي كل هذا بأن هيغل كان محقاً عندما ذهب إلى أن وصفاً تاريخياً أصيلاً كان يتعيّن أن يجلو، ليس فقط شكلاً محدداً، أي الشكل الحكائي، إنّما أيضاً محتوى ما، هو، تحديداً، نظام سياسي اجتماعي(1).

ويصر هيغل على أن الذات الصحيحة لهذا السجل هي الدولة، ولكن الدولة بالنسبة إليه فكرة مجرّدة. إن الواقعية التي تسلم نفسها للتمثيل الحكائي هي صراع بين الرغبة، من جانب، والقانون من جانب آخر. وحيث لا تكون هناك أيّة قاعدة للقانون، لا يمكن أن يكون هناك لا ذات ولا نوع الحدث الذي يمنح نفسه للتمثيل الحكائي. ولا يمكن التحقق من هذه القضية أو تكذيبها تجريبياً من دون شك؛ إنّها بالأحرى تجيز افتراضاً مسبقاً أو إحدى الفرضيات التي تسمح لنا أن نتخيّل الكيفية التي يمكن بها لـ"التاريخية" و"السردية" أن يكونا ممكنين. وهي أيضاً تعطينا الحق في دراسة قضية أنّ أيٍّ منهما ليس ممكناً بدون فكرة ما عن الذات القانونية التي يمكن أن تقوم بدور الوسيط، أو الوساطة، وذات الحكي التاريخي في كل تجلّياتها، من الحولية، مروراً بالمدوّنة التاريخية وصولاً إلى الخطاب التاريخي كما نعرفه في تمظهراته وإخفاقاته الحديثة.

إن مسألة القانون law، والقانونية legality، أو الشرعية legitimacy لا تبرز في تلك الأجزاء من "حوليّات سانت جول" Annals of Saint Gall التي كنا نعكف على دراستها؛ على الأقل، لا تبرز مسألة القانون الإنساني... إنّ مجيء المسلمين له الدلالة الأخلاقية نفسها التي لمعركة شارل ضد الساكسونيين. وليس أمامنا من سبيل لمعرفة ما إذا كان كاتب الحوليّات سوف يضطر لأن يكسو قائمة أحداثه لحماً ودماً وينهض لتحدي التمثيل الحكائي لتلك الأحداث إذا كان قد كتب عن وعيٍ بالتهديد لنظام اجتماعي محدد وإمكانية الفوضى التي كان يمكن للنظام القانوني أن يقوم بمواجهتها. ولكن، ما إن ننتبه للعلاقة الحميمة التي يقترح هيغل وجودها بين القانون، والتاريخية historicality، والسرديّة، حتى نصاب بالذهول من التواتر الذي تفترض به السردية مقدماً، سواء كانت هذه السردية من النوع التخييلي أو الواقعي، وجود نظام قانوني تعمل الوسائط النمطية لوصف حكائي ضده أو لصالحه. وهذا يثير الشك في أن الحكي عموماً، بدءاً بالفولكلور حتى الرواية، ومن الحوليّات إلى "التاريخ" كامل التحقق، له علاقة بموضوعات القانون والقانونية والشرعية، أو، على نحو أكثر عمومية، السلطة.

الاهتمام بالنظام الاجتماعي الذي لا يعدو أن يكون نظاماً للعلاقات الإنسانية التي يحكمها القانون، يخلق إمكانية تصوّر أنواع التواترات والصراعات وأشكال النضال وأنواع حلولها المختلفة التي تعوّدنا العثور عليها في أي تمثيل للواقع يقدّم لنا نفسه كتاريخ. وربّما، بناءً على ذلك، كان لنمو وتطوّر الوعي التاريخي المُصاحَبْ بنموٍ وتطوّرٍ ملازمين لقدرة الحكي (من النوع الذي نقابله في المدوّنة

(1) G. W. F. Hegel, The philosophy of History, trans. J. Sibree (New York, 1956), pp. 60-1.

التاريخية كمقابل للحوليّات) علاقةً بالنطاق الذي يؤدي فيه النظام القانوني وظيفته كموضوع للاهتمام. فإذا كانت كل قصّة كاملة التحقّق، مهما كان تحديدنا لهذه الكينونة المعتادة والمراوغة مفهومياً، تمثّل نوعاً من الأليغوريا، تشير إلى مغزى، أو تخلع دلالة على الأحداث لا تمتلكها بعَدِّها مجرّد متتالية، سواء كانت هذه الأحداث من النوع الواقعي أو الخيالي، إذاً سوف يبدو من الممكن أن نخلص إلى أن كل حكي تاريخي يمتلك، كهدف كامن أو صريح، الرغبةَ في إضفاء مسحة أخلاقية على الأحداث التي يعالجها.

هل يستتبّع ذلك القول بأنّه لكي يكون هناك حكي، تعيّن أن يكون هناك مكافئ للإله، كائن مقدّس له سلطة وقوة الإله يوجد في الزمن؟ فإذا كان الأمر كذلك، فمن يكون هذا المكافئ؟

طبيعة هذا الكائن، القادر على النهوض بدور المبدأ المنظِّم المركزي لمعنى الخطاب الذي يكون فيه واقعياً وحكائياً من ناحية البنية، يتم تلمّسها في شكل صيغة تمثيل تاريخي يعَّرف بوصفه المدوّنة التاريخية. لقد أجمع كلُّ مؤرّخي الكتابة التاريخية، على أن شكل المدوّنة التاريخية، وهو شكل أرقى من أشكال صَوْرنة conceptualization التاريخي، يقدّم صيغة من صيغ التمثيل التأريخي أرقى من شكل الحوليّات. ويتمثّل تفوّقه، كما هو متّفق عليه، في شموليته الأعظم، وتنظيمه للمواد "كموضوعات وفترات حكم" reigns، وتماسكه الحكائي الأبعد. إن للمدوّنة التاريخية أيضاً موضوعها المركزي، حياة الفرد، المدينة، أو الإقليم، ومشروع عظيم، مثل الحرب، أو الحروب الصليبية، أو إحدى المؤسسات، مثل إحدى الممالك، أو الحكومات أو أحد الأساقفة، أو الأديرة. يتم إدراك صلة المدونة التاريخية بالحوليّات عبر استمرار الكرونولوجي في القيام بالدور المنظِّم للخطاب، ومن ثم، كما يتم إخبارنا، يكون هذا هو الذي يجعل المدوّنة التاريخية شيئاً أقل من "تاريخ" كامل التحقّق. وعلاوة على ذلك، فإن المدوّنة التاريخية، شأنها شأن الحوليّات، وخلافاً للتاريخ، لا تنتهي ببساطة كنهاية؛ إنها تفتقر- نمطياً- إلى الإغلاق، ذلك التلخيص لـ"معنى" سلسلة الأحداث التي تتعامل معها، التي نتوقّعها عادة من قصة جيّدة الصنع. إن المدونة التاريخية تَعِدُ- نموذجياً- بإغلاقٍ، ولكنها لا تمنحنا إيّاه، وهو أحد الأسباب التي حدت بمحرّري المدوّنات التاريخية الوسيطة في القرن التاسع عشر لأن ينكروا عليها مكانة التواريخ histories الأصلية.

أفترض أنّنا ننظر إلى المسألة بطريقة مخالفة. أفترض عدم تسليمنا بأن المدوّنة التاريخية تمثّل شكلاً "أرقى" أو أنّها تمثيلٌ أكثر تعقيداً للواقع من الحوليّات، إنما هي مجرّد نوع مختلف للتمثيل، يتّسم بالرغبة في نوع من النظام والكمال في وصفٍ للواقع يظل غير مبرّرٍ نظرياً؛ رغبة تكونُ، حتى يثبت العكس، مجانية تماماً.

ومع ذلك، لكي يعدّ وصفٌ للأحداث وصفاً تاريخياً، لا يكفي أن نسجّل هذه الأحداث بترتيب حدوثها الأصلي. حقيقة أن بالإمكان تسجيلها على نحو مخالف، وفقاً لترتيب الحكي، هو الذي يجعلها في ذات الوقت مشكوكاً في موثوقيّتها، وعرضة للنظر إليها بوصفها أمارات للواقع. ولكي نصف الحدث

بأنه "تاريخي"، وجب أن يكون وقوع هذا الحدث قابل لروايتين على الأقل. وما لم يكن بالإمكان تخيّل نسختين على الأقل لمجموعة الأحداث نفسها، فلن يكون هناك من سبب لكي يضطّلع المؤلّف بسلطة إعطاء الوصف الحقيقي لما وقع بالفعل. إن سلطة الحكي التاريخي هي سلطة الواقع ذاته؛ والوصف التاريخي يمنح هذه الواقعيةَ الشكل، ومن ثم يجعلها مرغوباً فيها، فارضاً على عمليّاتها التماسك الشكلي الذي تمتلكه القصص فقط.

ينتمي التاريخ إذاً إلى مقولةٍ ما يمكن أن ندعوها "خطاب الواقع" مقابل "خطاب المتخيّل" أو "خطاب الرغبة". والصياغة كما هو واضح، لاكانية، لكني لا أودّ أن أدفع بمظاهرها اللاكانية إلى أقصى مداها. أنا أريد فقط أن أقترح إمكانية فهم جاذبية الخطاب التاريخي وذلك عبر التعرف على المدى الذي يجعل الواقعي مرغوباً فيه، الذي يحوّل الواقعي إلى موضوع للرغبة، ويفعل هذا بفرضهِ التماسكَ الشكلي الذي تمتلكه القصص، على الأحداثِ الممثلةِ كواقع. وعلى عكس الحوليّات، فإن الواقعية الممثلة في الحكي التاريخي، في "قول نفسها"، تتكلّم إلينا، تستدعينا من بعيد (هذه الـ"من بعيد" هي أرض الأشكال)، وتبدي لنا تماسكاً شكلياً نفتقده نحن أنفسنا. الحكي التاريخي، بوصفه صيغة مقابلة للمدونة التاريخية، يكشف لنا عن عالم "منتهٍ" على نحو افتراضي؛ ينتهي، ومع ذلك لا يذوب، ولا ينحل. في هذا العالم الذي ترتدي فيه الواقعيةُ قناع المعنى، لا يسعنا إلا أن نتخيّل اكتماله وامتلاءه، ولكننا لا نَخْبره أبداً. وعلى قدر ما يمكن أن تكتمل القصص التاريخية، وتمنح إغلاقاً حكائياً، وتُعْرَض بوصفها مالكة لحبكة على طول مسارها، فإنّها تمنح الواقع نكهة المثال. وهذا هو السبب الذي يمثّل فيه الحكي التاريخي دائماً إرباكاً، الذي يتوجّب أن يُقدّم بناء على ذلك باعتباره "موجوداً" في الأحداث وليس مفروضاً عليها من الخارج بفعل تقنيات الحكي.

ينعكس ضعف الحبكة بالنسبة للحكي التاريخي في الازدراء الكلّي والشامل الذي ينظر به المؤرخون المحدثون لـ"فلسفة التاريخ" الذي يقدّم هيغل أنموذجه الحديث. هذا الشكل (الرابع) للتمثيل التاريخي مدان لأنّه لا يتألّف من شيء سوى الحبكة، وتوجد عناصره القصصية فقط كتجليّات، وظواهر مصاحبة لبنية الحبكة، التي يكون خطابها موضوعاً لتنظيمها. وهنا، تتخذ الواقعية شكل الانتظام، والنظام، والتماسك حتّى أنّها لا تترك مكاناً للوساطة الإنسانية، مقدّمةً مظهراً للكلية والكمال، حتّى أنّها تخيف عوضاً عن أن تدعو لتوحّد خيالي. ولكن في حبكة فلسفة التاريخ، يتم كشف الحبكات المتعدّدة الأشكال المختلفة للتاريخ التي تخبرنا عن محض أحداث محليّة ماضية يتم الكشف عمّا تكونه بالفعل: صور لتلك السلطة التي تدعونا للمشاركة في عالم أخلاقي يمكن ألّا تكون له جاذبية على الإطلاق، لولا شكله القصصي.

وهذا يقرّبنا من تشخيص ممكن للحاجة إلى الإغلاق في التاريخ، الذي يُحكَم على شكل المدوّنة التاريخية، بسبب افتقارها له، بأنها معيبة كحكي. إن مطلب الإغلاق في القصة التاريخية يُعَدُّ مطلباً، فيما أقترح، لمعنىً أخلاقي، مطلباً بأن يُحْكَم على متتاليات الأحداث الواقعية وفقاً لدلالتها كعناصر لدراما أخلاقية.

ويمكننا إدراك عمليّات الوعي الأخلاقي في إنجاز الكمال الحكائي في أحد نماذج التأريخ في العصور الوسطى المتأخّرة، Cronica of Dino Compagni، التي كتبت بين عامي 1310 و1312، التي يُعْتَرَف بها عموماً كحكي تاريخي تام(1). إن عمل دينو لا يملأ الفجوات فقط التي يمكن أن تكون قد تُركت في تناولٍ حوّلي لموضوعها (الصراعات بين فرق السود والبيض في حزب (جلف) Guelf 2 المهيمن في فلورسنا بين عامي 1280 و1312)، ولكنه أيضاً ينظم قصته تبعاً لبنية حبكة ثلاثية موسومة، وهو أيضاً يحقّق الكمال الحكائي بالاستحضار الصريح لفكرة نظام اجتماعي لكي يعمل كنقطة مرجعية ثابتة يمكن بها لتدفّق الأحداث سريعة الزوال أن تُمْنح معنىً أخلاقياً خاصاً. ومن هذه الناحية، تُظهِر الوقائعُ cronicle بوضوح المدى الذي يتعيّن فيه على المدونة التاريخية مقاربة شكل الأليغوريا، سواء كانت أخلاقية أو تتسم بالتأويل الباطني، لكي تحقق كلا السردية والتاريخية معاً.

ومن الطريف أن نلاحظ بأنّه طالما كان شكل المدوّنة مُزَاحاً بواسطة التاريخ بالمعنى الضيّق للكلمة، فإن بعضاً من ملامح الأولي يختفي. أولاً، لا يتم استدعاء أي راعٍ صريح: لا ينكشف حكي دينو Dino تحت سلطة راعٍ محدّد، كما يفعل ريتشيروس Richerus، وبدلاً من ذلك يؤكّد دينو ببساطة على حقّه في سرد أحداث بارزة (cose notovoli) يكون قد "شاهدها وسمعها" وفقاً لقدرة فائقة على النظر في العواقب. "لا أحد رأى هذه الأحداث في بدايتها [principi] على نحوٍ أكثر تأكيداً مني". إن جمهوره المستقبلي ليس قارئاً مثالياً محدّداً كما كان جربرت Gerbert بالنسبة لرتشيروس، إنّما بمعنى أصح، مجموعة يُتصوّر مشاركتها له في منظوره للطبيعة الحقيقية لكل الأحداث: هؤلاء المواطنين من فلورنسا القادرين، فيما يقول، عليّ التعرف على "مزايا الرب، الذي يحكم ويسيطر للأبد". وفي ذات الوقت، يتحدّث إلى مجموعة أخرى، هم مواطنو فلورنسا المنحلّين، أولئك المواطنين المسؤولين عن "الصراعات" (discordie) التي تسبّبت في دمار المدينة لمدّة ثلاثة عقود. بالنسبة لأعضاء المجموعة الأولى، يكون المقصود من الحكي عرض الأمل في الانعتاق من هذه الصراعات؛ وبالنسبة للمجموعة الثانية يقصد به أن يكون تذكيراً وتهديداً بالعقاب. وتتم مقابلة فوضى السنوات العشر الأخيرة بالسنوات المقبلة الأكثر ازدهاراً بعد أن هبط الإمبراطور هنري السابع على فلورنسا لمعاقبة شعب "أفسدت عاداته الشريرة ومكاسبه الزائفة العالم كله"(2). ما يدعوه كرمود "ثقل المعنى weight of meaning" الأحداث المرويّة "يُقْذَف به للأمام" نحو مستقبل يقوم بالضبط خلف الحاضر المباشر، مستقبل محفوف بالحُكم الأخلاقي وعقاب الأشرار(3).

إن النواح الذي يختتم به عمل دينو، يميزه بوصفه منتمياً لفترة لم يكن قد تأسّست فيها "موضوعية" تاريخية أصيلة، يمكن القول بأنها أيديولوجيا علمانية، هكذا يحدّثنا المعلّقون. ولكن من

---

(1) La cronica di Dino Compagni delle cose occorrenti ne'tempi suoi e La canzone morale Del Pregio dello stesso autore, ed. Isidore Del Lungo, 4th édn rev. (Florence, 1902). Cf. Harry Elmer Barnes, A History of Historical Writing (New York, 1962), pp. 80-1.

(2) Ibid p. 5: my translations.

(3) See: Frank Kermode, The sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction (Oxford, 1967), chap. 1.

الصعوبة بمكان أن نرى كيف أن الكمال الحكائي الذي يُمتدح عليه دينو، كان يمكن بلوغه بغير الاستدعاء الضمني للمعيار الأخلاقي الذي يستخدمه للتمييز بين تلك الأحداث الواقعية التي تستحق أن تُسجل، وتلك الأحداث التي لا تستحق التسجيل.

هذه النهاية الأخلاقية، هي التي باعدت بين Cronica دينو والاستجابة لمعيارٍ وصفٍ تاريخيٍ "موضوعيٍ" حديث. ومع ذلك، فإن هذا النصح الأخلاقي هو الذي يسمح وحده للعمل بالانتهاء، أو بالأحرى، بأن يختتم بطريقة مختلفة عن الطريقة التي تختتم بها أشكال الحوليّات والمدوّنات التاريخية. ولكن، على أيّة أسّس أخرى يمكن لحكي الأحداث الواقعية أن يختتم؟ وعندما يتعلّق الأمر بمسالة حكي مجموعة من الأحداث الواقعية، أيُّ "نهاية" أخرى يمكن أن تمتلكها متتالية معطاة لتلك الأحداث سوى نهاية "تستخرج العبرة"؟ أيُّ شيء آخر يمكن أن يتألّف منه إغلاق حكائي عبر الانتقال من نظام أخلاقي إلى آخر؟ واعترف بعدم استطاعتي التفكير في أيّة طريقة أخرى لاختتام وصفٍ من الأحداث الواقعية؛ لأنه ليس بإمكاننا القول، على نحو مؤكد، بأن أيّة متتالية من الأحداث الواقعية تصل حقيقةً إلى نهاية، وبأن الواقعية ذاتها تختفي، وأن أحداث نظام الواقعي قد توقّفت عن الحدوث. مثل هذه الأحداث يمكن فقط أن تبدو وكأنها قد توقّفت عن الحدوث عندما يتم انتقال المعنى، الذي ينتقل عبر وسائل حكائية، من فضاء فيزيقي أو اجتماعي إلى آخر. وحيثما حدث نقص في الحساسية الأخلاقية، كما قد يبدو من وصف حَوْلِيّ للواقع، أو تكون هذه الحساسية موجودة بالقوة فقط، كما يبدو هذا في مدونة تاريخية، فإن الذي يبدو ناقصاً، ليس هو المعنى فقط، إنّما أيضاً وسيلة تتبّع مثل هذه الانتقالات الخاصة بالمعنى، أي، السردية. وحيثما كانت السردية حاضرة في أي وصفٍ للواقع، فإن من المؤكد أن الدرس الأخلاقي أو الدافع ذا الصبغة الأخلاقية يكون حاضراً بالمثل. وليس هناك شك في أن ألواقعية يمكن أن تتشح بنوع المعنى الذي يُظهر نفسه في تحققه، ويكبح ذاته بترحيله إلى قصة أخرى "تنتظر أن تُحكي" خلف حدود "النهاية" بالضبط.

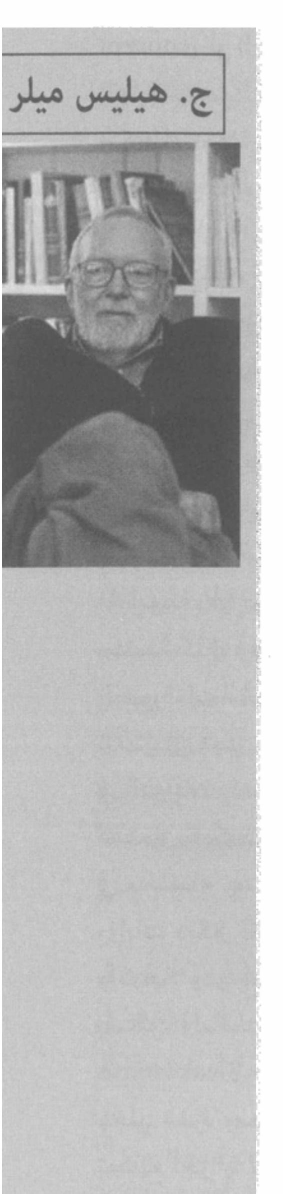
إن ما كنت أدور حوله هو سؤال القيمة المرتبط بالسردية ذاتها، وبخاصة، في تمثيلات الواقع من النوع الذي يجسّده الخطاب التاريخي.فالمؤرخون أنفسهم هم الذين قاموا بتحويل السرديّة من طريقة للكلام إلى أنموذج للشكل الذي يبديه الواقع نفسه أمام وعي "واقعي". المؤرخون هم الذين حوّلوا السرديّة إلى قيمة، يشير حضورها في خطاب يتعيّن عليه التعامل مع أحداث واقعية إلى موضوعيتها، وجدّيتها، وواقعيتها.

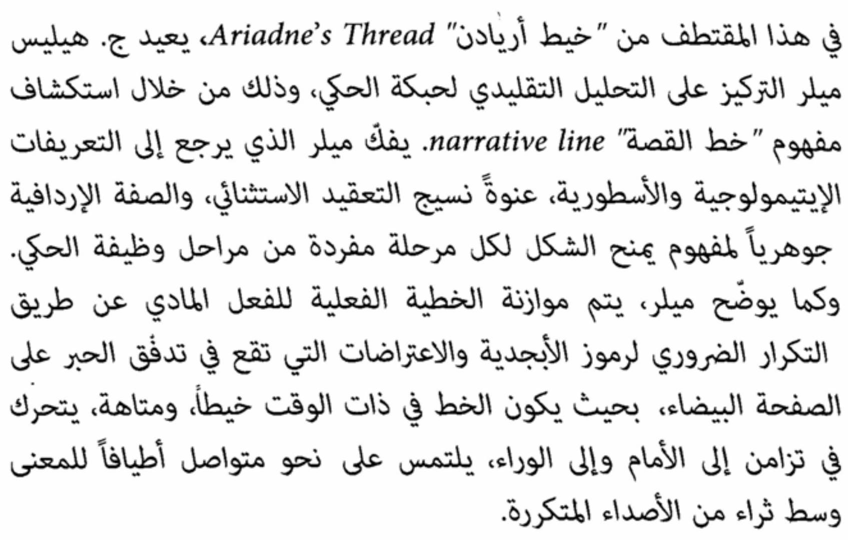
لقد كنت أسعى للإشارة إلى أن هذه القيمة المرتبطة بالسرديّة في تمثيل الأحداث الواقعية تنشأ من رغبة في أن تبدي الأحداث الواقعية تماسك، وتكامل، واكتمال وانغلاق صورة للحياة هي صورة خيالية ويمكن فقط أن تكون خيالية. ففكرة أن متتاليات الأحداث الواقعية تمتلك الصفات الشكلية للقصص التي نرويها عن الأحداث الخيالية، يمكن فقط أن يكمن أصلها في الرغبات وأحلام اليقظة والأحلام. هل يقدّم العالم نفسه حقيقةً للإدراك على هيئة قصص جيدة الصنع، لها موضوعات مركزية، وبدايات صحيحة، وأواسط، ونهايات، وتماسك يسمح لنا برؤية "النهاية" في كل بداية؟ ام أنّه

يقدّم نفسه أكثر في الأشكال التي تقترحها الحوليات والمدوّنات التاريخية، إما على هيئة متتالية بدون بداية أو نهاية أو متتاليات لها بدايات تنتهي ولا تصل إلى خواتيم. وهل العالم، حتى العالم الاجتماعي، يصل إلينا دوماً بوصفه مُسَرَّداً بالفعل، "يتكلّم نفسه" بالفعل من خلف أفق قدرتنا على استخلاص المعنى فيه؟ أم أن متخيل هذا العالم، وهو عالم قادر على أن يتكلّم نفسه، وإظهار ذاته كشكلٍ للقصة، ضروريٌ لتأسيس السلطة الأخلاقية التي تبدو بدونها فكرة واقع اجتماعي محدّد غير قابلة للتحقق؟ فإذا كان الأمر مجرّد مسألة واقعية التمثيل، مالت الكفّة لصالح شكلي الحوليات والمدونة التاريخية كليهما بوصفهما نموذجين للطرق التي يُقَدَّم بها الواقع للإدراك. هل من الممكن أن تكون رغبتهما في الموضوعية، التي تتجلّى في فشلهما في تسريد الواقع على نحوٍ مناسب، منبتة الصلة بنماذج الإدراك التي يفترضانها مقدماً وإنّما تكمن هذه الرغبة في إخفاقهما في تمثيل "الأخلاقي" تحت مظهر الجمالي؟ وهل يمكننا الإجابة على هذا السؤال من دون إعطاء وصف حكائي لتاريخ الموضوعية ذاتها، وصفٍ ينحاز بالفعل لمحصلة القصة التي سوف نحكيها لصالح الأخلاقي على وجه العموم؟ هل بإمكاننا أن نُسَرِّد narrativize بدون إضفاء مغزى أخلاقي؟

19

خـط القِصَّة





في هذا المقتطف من "خيط أريادن" *Ariadne's Thread*، يعيد ج. هيليس ميلر التركيز على التحليل التقليدي لحبكة الحكي، وذلك من خلال استكشاف مفهوم "خط القصة" *narrative line*. يفكّ ميلر الذي يرجع إلى التعريفات الإيتيمولوجية والأسطورية، عنوةً نسيج التعقيد الاستثنائي، والصفة الإردافية جوهرياً لمفهوم يمنح الشكل لكل مرحلة مفردة من مراحل وظيفة الحكي. وكما يوضّح ميلر، يتم موازنة الخطية الفعلية للفعل المادي عن طريق التكرار الضروري لرموز الأبجدية والاعتراضات التي تقع في تدفّق الحبر على الصفحة البيضاء، بحيث يكون الخط في ذات الوقت خيطاً، ومتاهة، يتحرك في تزامن إلى الأمام وإلى الوراء، يلتمس على نحو متواصل أطيافاً للمعنى وسط ثراء من الأصداء المتكررة.

ويعرض ميلر، من خلال التحليل المكثّف الدقيق، الكيفية التي ترتكز فيها علاقات المعنى داخل خط الحكي على الاستعمال الخاطئ للألفاظ. أي، على الإزاحة الدائمة للمعنى من علامة لأخرى. فيجادل بأن الحكي يعبّر عن المعنى مجازياً، مرجئاً على نحو دائم إمكانية تعبير لا لبس فيه. وبهذا المعنى، يمكن القول إنه كلما كان التحليل أكثر دقة، كان خط الحكي أقل إحكاماً وبساطة.

تعدّ مقاربة ميلر تطويراً للسرديات بالمعنى الواسع للعمل النظري للحكي، وهي نقد لبعض الافتراضات المبسّطة للبنيوية المبكّرة. يجادل ميلر، شأنه شأن نقاد آخرين من "المدرسة التفكيكية" مثل بول دي مان، بأن الفكرة الشكلانية حول علم الأدب، تمثّل تناقضاً في المصطلحات لأن التفكيك النظري لشفرة النص، كما يجادل بول دي مان في "مقاومة النظرية" *The Resistance Of Theory (1982)* يترك فضالةً من عدم الحسم يتعيّنُ عليه، وإن كان لا يستطيع ذلك، حلّها بواسطة إحدى الوسائل النحوية، مهما تكن عمومية تصورها.

يمثّل قدراً كبيراً من عمل السرديات المبكر بالنسبة لـ دي مان أو ميلر محاولة لـ"فك الشفرة النحوية" للنصوص تغفل الوظيفة الهرمنيوطيقية للقراءة. إنه يمثّل مقاربة ميكانيكية لا تدّعي بلوغ الأبعاد التصويرية figural الحاسمة للنص.

كيف يتسنّى للناقد أن يشقَّ طريقه وسط المشكلات المتاهية للشكل السردي، ولا سيما مشكلة التكرار في الرواية التخييلية؟ خط الخط نفسه؟ إن الحافز motif، والصورة image، والمفهوم concept، أو النموذج الشكلي للخط، برغم هذا، وبغض النظر عن كونه "مفتاح" للمتاهة، يثبت في النهاية أنه هو ذاته المتاهة. إن اتباع حافز الخط لا يكون تبسيطاً للمشكلات المعقّدة للشكل السردي، ولكنه استعادة للورطة كلها من مكان البدء الخاص بموضع معين من مواضع الدخول.

فلنبدأ من البداية، بالمظاهر المادّية للكتاب، الرواية ككتاب، شروط إنتاجها واستخدامها. إن خطّية الكتاب المكتوب أو المطبوع تعدّ سنداً قوياً لمركزية اللوجوس. إن الكاتب، سواء كان هو والتر باتر، أو اليزابيث جاسكل، أو جورج إليوت، أو تشارلز ديكنز، يجلس إلى مكتبٍ، ويسكب على الصفحة خيطاً أو شعيرة طويلة من الحبر. وتتبع الكلمة الكلمة من البداية إلى النهاية وتُعَدُّ المخطوطة للطبع بالطريقة نفسها، سواء حرفاً بحرف، أو عن طريق اللينوتيب، أو شاشة الكمبيوتر، ويتتبّع القارئ النص، أو يفترض أنه يتتبّعه بالطريقة نفسها: يقرأ كلمة بكلمة، وسطراً بعد سطر من البداية للنهاية. ويتم كسر هذه الخطّية في الرواية الفيكتورية، مثلاً، عبر الكليشيهات التي تصاحب "الصور التوضيحية" التي تقطع التدفّق المستمر عن طريق وسيط آخر يقطع الانسياب المتواصل للكلمات المطبوعة، أو بواسطة أي شيء في الكلمات الموجودة على الصفحة، يقول بطريقة أو بأخرى "انظر صفحة كذا، وكذا". وأحد أمثلة ذلك هو تكرار الكلمة نفسها من مكانٍ لآخر، أو العبارة نفسها، أو الصورة. إن الشروط المادية والاجتماعية والاقتصادية للطباعة وتوزيع الكتب الفيكتورية، أي تقسيم النص إلى أجزاء مرقمة أو معنونة، كتب أو فصول، والنشر في أجزاء، إما منفصلة، أو مع مواد أخرى في الدوريات، تعترض هذه الخطّية، ولكنها لا تحوّلها إلى شيء آخر. يشبه نص الرواية الفيكتورية، الذي نستعين به كنموذج أوّلي مؤقّتاً بتقسيماته إلى فصول وأجزاء، حبّات العقد التي تعقب إحداها الأخرى في مسلسله. يستغرق نشر الرواية على أجزاء على مدار فترة زمنية عامين على وجه التقريب، في حالة روايات ديكنز الضخمة، يؤكّد فقط هذه الخطّية. فالنشر على أجزاء يمنح هذه الخطّية بعداً زمنيًّا واضحاً، وهو بُعدٌ يكون حاضراً بالفعل في الزمن الذي يستغرقه تتبّع الرواية كلمةً بكلمة، وسطراً بسطر، وصفحةً بصفحة. لقد كان على القراء الفيكتوريين أن يقرؤوا جزءاً من رواية "منزل موحش" Bleak House، ثم، يقرؤون الجزء التالي بعد فترة، وهكذا. الوحدة الفورية الزائفة أو التواقت الزائف لمجلدٍ مفرد يمسك به المرء بين يديه كانت تكسرها حقيقة أن الروايات الفيكتورية، حتى في حالة تجميع أجزائها المتناثرة على شكل مجلد، كانت تطبع في الغالب على هيئة مجلّدين، أو ثلاثة، أو أربعة مجلدات. تكون خطّية الرواية دائماً زمنية. إنها صورة للزمن كخط. وقد أظهر مارتن هيدغر، في

"الكينونة والزمان"، Sein Und Zeit، وفي غيره من المواضع، كيف أن لغة الزمنية كلّها كانت مشوبة بمفردات فضائية. هذه التفضية للزمن، بدءاً من أرسطو، كما يقول هيدغر، عزّزت الافتراضات المنهجية لميتافيزيقا مركزية اللوغوس. ولقد قام بول ريكور، في وقت أحدث، في "الزمن والسرد" Temps et Recit، باكتشاف العلاقة بين أفكار الزمن عند أرسطو والقديس أوغسطين، وأشكال التماسك الحكائي في تقاليدنا(1). وعلينا أن نميّز مع ذلك بشكل قاطع بين آثار الانقطاع، والفضاءات أو الثغرات، بين تقاطع خط حكائي وتفرّعات الخط التي تجعله يستعيد نفسه، يعيد اعتراض نفسه، يقيد ذاته بعُقَدٍ. ويمكن أن يكون لهذه الفضاءات أثر قوي، بطريقة أو بأخرى، على المعنى، ولكنها لا تُعَدُّ في حدِّ ذاتها أشكالاً للتكرار الذي يكسر الخطية.

إن صورة الخط، التي من السهل ملاحظتها، لا يمكن أن تنسلخ عن مشكلة التكرار. وبالإمكان تحديد التكرار بوصفه أيّ شيء يحدث للخط بغرض زعزعة خطّيته المباشرة: الاسترجاعات، والتعقيدات، استعادات الذاكرة، الالتواءات ذهاباً وإياباً، تعليق الحدث، والاعتراضات. وكما يقول رسكن في Fors Clavigera، إن المتاهة الكثيرة الالتواءات، المصنوعة من خيط أو ممر واحد ملتوٍ أو أعيد ليّه، يمكن أن تعمل كنموذج لكل شيء "خطّي ومعقّد" فيما بعد. تمثّل العبارة إردافاً خلفياً، فهي تعني خطاً ليس خطّياً بالمعنى الحرفي، وليس حركة أمامية من البداية للوسط للنهاية. وفيما يلي، سوف أقوم باستكشاف الطريقة التي يُستخدم بها المصطلح الفني الخطّي والشكل الخطي في مناقشة الرواية التخييلية الواقعية التي تهدم ذاتها بأن تصبح "معقّدة- محيّرة، تكرارية، مضاعفة، مكسورة، ووهمية".

فلنسجل أوّلاً، بنوع من الفوضى والارتباك، مثل القطع الملتوية لخيطٍ في جيب راوي "كرانفورد" Cranford، بعض صور الخط في ارتباطها بالشكل السردي أو بالمصطلح اليومي لرواية القصّة: خط الحكاية، خط الحياة، خط جانبي، خط أساسي، أكتب لي رسالة قصيرة drop me a line، لينوتيب liontype، ما هو خطي؟، خط النسب، التوتّر التطوّري (الخط التطوري) genetic strain، الانتساب إلى، خيط القصة، خيط ficelle، أسارير lineaments، مفترق طرق، طريق مسدود، حل dénouement، محصور cornered، خط فضفاض، هامشي، مجاز، المقابلة العكسية chiasmus، مبالغة hyperbole، أزمة، رباط مزدوج، يوثّق الأربطة، تداول، يعوّض، نقش engraving، خطيئة tresspass، حلقة مفقودة، رباط الزواج، زوج، جماع، التسافد، الحبكة، الحبكة المزدوجة، الحبكة الثانوية، غزل النسيج، يركز النظر على، نهاية الخط.

وقد يكون بالإمكان فك خيوط لفائف الخيط هذه بالتدريج، ووضعها متجاورة الأطراف في تسلسل مرتّب، أن نجعل منها سلسلة مرتّبة، عقدة تضاف إلى عقدة في نسيج مَكْرَمي، أو نعقدها في قماش صانعين منها شكلاً مرئياً، شكلاً في سجّادة. والأمر الذي يتعيّن التأكيد عليه بداءة، هو مقدار

---

(1) See: Paul Ricceur, Temps et récit, vol. 1 (paris: Editions du Seuil, 1983), pp. 19-84; Ricceur, Time and Narrative, vol. 1, trans. Kathleen Mclaughlin and David Pellauer (Chicago: University of Chicago press, 1984), pp. 5-51.

الثراء والتعقّد الذي تتسم به المفردات التي تتضمن صورة الخط- الصور البلاغية، العبارات الاصطلاحية، اللغة العاميّة، الكلمات المفهومية، أو الحوافز السردية مثل هرقل في مفترق الطرق. يقفز العديد من الأمثلة إلى الذهن بوفرة متكاثرة، مثل خُصْلَة متشابكة الخيوط. ويعدّ هذا حقيقياً على وجه الخصوص إذا ما مُدَّ الخط قليلاً لكي يتضمّن الأشكال المتجاورة للقطع، والنسج، ووضع الحدود، وترسيم حدود النجوم. كيف يمكن للمرء أن يعثر على قانون هذه الوفرة المحيرة، أو يضع لها الحدود؟ إن أفكار سن القوانين (المفروضة من الخارج أو الموجودة بالداخل) والتخوم هي في ذاتها صورٌ للخط. (ينتمي المقطع lex للجذر lege، يجمع، وهو جذر logic [منطق] وcoil [ملف] نفسه). إن الشيء الواجب تحديده ينفذ إلى المحَدِّد ويختلط به طبقاً لمشكلة منطقية متواترة غير قابلة للحل.

وبإمكان المرء أن يرى أن صورة الخط، في أي مجال من مجالات مفردات الحكي التي تُستخدم فيه، تنزع لأن تكون مركزية اللوغوس أو مونولوجية، فنموذج الخط جزءٌ قوي من المصطلح الميتافيزيقي التقليدي، ولا يمكن له أن ينسلخ بسهولة عن هذه التضمينات أو الوظائف التي يمتلكها ضمن هذا النظام. إن الحدث الحكائي يتبع الحدث الحكائي في خط كنائي خالص، ولكن التسلسل يميل إلى تنظيم نفسه أو يعاد تنظيمه في سلسلة سببية. تضع المطاردة في اعتبارها وجود وحش، ومن ثمَّ، تمثّل نهاية القصة كشفاً استرجاعياً لقانون الكل، وهذا القانون هو الحقيقة التحتية التي تربط الكل معاً في متتالية حتمية تكشف عن صورة مخبَّأة حتى الآن في السجادة. تنحو صورة الخط دائماً لأن تتضمَّن معياراً لبنية موحَّدة متّصلة مفردة يُحدِّدها مبدأ منظّم خارجي واحد. هذا المبدأ، يضم الخط كله معاً، ويمنحه قانونه، ويتحكّم في امتداده المتصاعد، المنحني أو المباشر مع أصلٍ، غايةٍ، أو أساس. إن الأصل، والهدف، والمنطلق base يجتمعون معاً في الحركة المجمعة للوغوس. فلوغوس logos في اللغة اليونانية القديمة كانت تعني كلمة متعالية، كلام، عقل، تَنَاسُب، جوهر أو أساس. إنها تنتمي إلى الأصل legein، (مجمع)، كما أنها تعني في الانكليزية "يجمع"، "يُشَرّع" legislate، "خرافة" legend، أو ملف coil.

ما وضع هذه الايتيمولوجيات؟ التعرّف على المعنى الحقيقي للكلمة؟ حضور أصلي يتجذّر في أرضية التجربة المباشرة، فيزيقية كانت أو ميتافيزيقية؟ أبداً، إنها تعمل بالأحرى لكي تجلو افتقار إحدى الكلمات المعطاة للحصر. كل كلمة تكمن في متاهة من العلاقات المتشعّبة للأفعال المتبادلة، التي لا تشير إلى مصدر مرجعي، بل لشيء، هو بالفعل، في البداية، انتقال مجازي تبعاً للقانون الروسوي الذي يرى أن الكلمات كلّها كانت بالأساس استعارات. يقابل المدقق في متاهة الكلمات علاوة على ذلك، في الكلمة المعطاة، ليس جذراً مفرداً، بل تشعّبات في الخط الإيتيمولوجي الذي يؤدّي إلى جذور ثنائية التفرّع أو ثلاثية التفرّع، أو إلى اعتراف الفيلولوجي بالجهل الأركيولوجي: "أصل مجهول". وليس هناك من سبب (يمكن أن أراه) يمنع كونها إلتواءات أو انقطاعات في الخط الإيتيمولوجي. إن مملكة الكلمات وطنٌ حر. وإلا فماذا تكون؟ وليس هناك من سبب (يمكن أن أراه) يمنع انتشار صوت معطى أو علاقة معطاة في استخدامات بدون انتساب مطلق لجذورها المجازية. أم أن هذا مستحيل؟ أيُّ إكراهٍ تمارسه الكلمة ذاتها، كمنطلق ماديّ، على نطاق المعاني التي يمكن أن يمنحها لها المرء؟ هل

بإمكان المرء أن يلوي، من دون أن يكسر الخط الإيتيمولوجي؟ على أيّة حال، إن نتيجة الاستعادة الإيتيمولوجية ليست هي تأسيس الكلمة بصلابة وإنما جعلها غير ملائمة، ملتبسة، مهتزة، وبلا أساس. إن كل الايتيمولوجيا زائفة، بمعنى أن انحناءة ما، أو عدم استمرارية ما، دائماً ما تعصف بالخط الإيتيمولوجي. فإذا كان الخط يوحي دائماً بتجمّعات الكلمة، في الوقت ذاته، في أماكن استخدامها كلّها، فإن الخط يحتوي على إمكانية العودة إلى ذاته. وفي هذه العودة، يهدم خطّيته الخاصة ويغدو تكراراً. وبدون الخط، لا يوجد أي تكرار، لكن التكرار هو ما يزعزع، ويعلّق، أو يدمّر خطّية الخط.

تنزع المصطلحات الفنية الخطية التي تصف الحكي إلى تنظيم نفسها في حلقات، وسلاسل، وجدائل، وصور، وتشكّلات، يغطّي كلّ منها إحدى المناطق الطوبوغرافية التي عَيَّنْتُها بوصفها أساسية لإشكالية الرواية التخييلية الواقعية: الزمن، الشخصية، الراوي، إلخ. فتعيين هوية المصطلحات الفنية المستخدمة في القصص، قطعة خيط، بقطعة خيط، هو أن نغطّي الأرضية كلّها تبعاً لتناقض خيط أريادني. هذا الخيط يرسم المتاهة كلّها على نحوٍ مُفصَّل، عوضاً عن تقديم ممر واحد إلى مركزها والعودة إلى الخارج. الخيط هو المتاهة وهو في الوقت ذاته تكرار للمتاهة.

إن بالإمكان تنظيم قطع الخيط التي جمعتها في تسع مناطق للمصطلح الفني الخطي.

أولاً، تأتي المظاهر الفيزيقية للكتابة أو الكتب المطبوعة: الحروف، العلامات، الطيَّات، النقوش الموجودة على الغلاف، والهوامش، إلى جانب الرسائل بالمعنى المشار إليه في عبارة "اترك لي رسالة قصيرة" drop me a line.

ومنطقة ثانية للمصطلح الفنّي الخطّي تضم الكلمات الخاصة كلّها بخط الحكي، أو العالم الحكائي diegesis: الحل، منحنى الفعل، تحوّل الأحداث، الخيط المكسور أو الساقط، خط النقاش، خط القصة، صورة السجادة- المصطلحات باختصار التي تفترض أن السرد narration هو استعارة قصّة تكون قد حدثت بالفعل. لاحظ أن هذه الخطوط كلّها مجازية. إنها لا تصف الخطّية الفيزيقية الفعلية للسطور، للحروف المطبعية أو للكتابة، كما أن معظمها لا يصف حتى تتابع الفصول أو الأحداث في الرواية. إن معظمها يحدد بالأحرى التتابع المتخيل للأحداث المروية.

وموضوع ثالث هو استخدام المفردات الخطّية لوصف الشخصية كما في عبارات "خط الحياة"، أو "ما هو خطي؟". الفراسة هي قراءة الشخصيات من قسمات الوجه lineament. فكلمة شخصية (character) ذاتها هي صورةُ معنى العلامات الخارجية الموجودة في الخطوط التي نراها على وجه أحد الشخصيات التي تعكس طبيعته الداخلية. فالشخصية علامة، كما في عبارة "شخصية مكتوبة بالصينية" Chinese written character.

ومكان رابع هو المصطلح الفني كلّه للعلاقات البيشخصية: النسب، البنوّة، رابطة الزواج، العلاقات الغرامية القصيرة، خط النسب، أو خط الأسلاف، إلخ. فمن غير الممكن التحدّث عن العلاقات بين الأشخاص من دون استخدام صورة الخط.

ومنطقة أخرى هي منطقة المصطلح الاقتصادي. إن لغة العلاقات البيشخصية تستعين على نحو مكثف بالكلمات الاقتصادية كما في "expense of spirit in a waste oF shame" (إنفاق الروح في تَبَدُّد الخزي)، أو repay him with interest (رُد له الدين مع الفائدة) أو "pay him back" (رد إليه دينه) أو الحديث عن شخص ما باعتباره out of circulation (غير قابل للتداول). الكثير من المفردات الاقتصادية، إن لم يكن جميعها، تتضمّن مجازاً خطّياً: التداول، الالتزام بالوعود أو العقود، ينال تعويضاً عن الخسارة، recoup، كوبون، هامش، يسترد، on the line (التي تعني مستعد للانفاق في الحال)، عملة، جاري current، وpasscurrent (متداول).

ومنطقة أخرى من مناطق المصطلح الحكائي تتضمّن الطبوغرافيا: طرق، مفارق طرق، ممرّات، حدود، بوابات، نوافذ، أبواب، منعطفات، رحلات، حوافز حكائية مثل قتل أوديب للأيوس في ملتقى طرق ثلاثة، أو هرقل عند مفارق الطرق.

وموضوع آخر من موضوعات البحث هو اللوحات المصورة في الروايات. كانت معظم روايات القرن التاسع عشر بطبيعة الحال مصوّرة بكليشيهات أو لوحات مطبوعة بصور مصحوبة ببعض السطور. لقد فحص رسكن في Ariadne Florentina (1873 -75) هذا الاستخدام للخط لكي يصنع تصميماً متكرراً(1).

وموضوع آخر من موضوعات البحث هو اللغة المجازية في نص الرواية. مصطلح الصور الخيالية خطّي بشكل قوي، مثلما نتحدّث عن المجازات tropes، أو تصالب الكلام chiasmus، وعن الحذف، والمبالغة، إلخ.

وموضوع أخير في نقد الرواية التخييلية هو مسألة التمثيل الواقعي. تمثّل المحاكاة في الرواية "الواقعية" انعطافاً عن العالم الواقعي الذي يعكس صورة ذلك العالم، الذي يقود القارئ بطريقة أو بأخرى، في الاقتصاد الثقافي أو النفسي للإنتاج والاستهلاك، إليه مرّة أخرى.

وتستدعي كل من هذه المناطق الطوبولوجية مناقشة منفصلة. إن الصورة، والشكل أو مفهوم الخط تشق طريقها خلال كل هذه المفردات التقليدية لكتابة القصة، أو روايتها. فصور الخط هي التي تصنع الشكل المهيمن في هذه السجّادة الخاصة. إن خصوصية كل مناطق النقد هذه تكمن في عدم

---

(1) أفحص هذه المنطقة الخاصة بنقد الحكي في كتاب بعنوان
Illustration (Cambidge University press, 1992).

وجود أيّة عبارة سوى العبارات المجازية للحديث عن أيٍ منها. فعبارة "الخط الحكائي" على سبيل المثال تعدّ استعمالاً خاطئاً للألفاظ. إنه الاستيراد العنيف والقسري أو الاعتسافي للعبارة من منطقة أخرى لتسمية شيء ليس له اسم فعلي. إن علاقة المعنى بين كل مناطق المصطلح الفني هذه ليست علاقة من العلامة للشيء، ولكن علاقة انزياح من علامة لعلامة أخرى، تستمد معناها بدورها من علامة أخرى مجازية، في عملية إزاحة مستمرة. والاسم الذي يطلق على هذه الإزاحة هو الأليغوريا. ومن ثمَّ، فإن رواية القصة، التي ينظر إليها عادة باعتبارها وصفاً للتجربة الحياتية لشخص ما عن طريق اللغة، هي في كتابتها أو قراءتها، "إزاحة" hiatus في التجربة. فالحكي، هو التعبير الرمزي لهذه الإزاحة الدائمة عن التورية على مدار خط زمني. إن الأليغوريا بهذا المعنى تعبّر، برغم ذلك، عن استحالة التعبير، بغير التباس، ومن ثم على نحو مهيمن، عمّا نعنيه بالتجربة أو الكتابة. واستكشافي لمتاهة مصطلحات الحكي يمكن تحديده بدوره بوصفه بحثاً مستحيلاً افتراضياً عن مركز المتاهة، المينوطور أو العنكبوت الذي خلقها، ومن ثم، يسيطر عليها جميعها.

ويمكن أن تكون أسباب هذه الاستحالة متنوعة التشكل. وربما كان من الأفضل أن نقول، بأنه إذا كانت القضية المثارة هنا هي فشل العقل، فإن عدم قدرة العقل على بلوغ مركز متاهة الحكي، وبالتالي الهيمنة عليه يمكن أن يُواجَه من عدّة اتجاهات. وأحد هذه الطرق هو في الحارة العمياء التي يتم بلوغها عند تتبّع أي مصطلح أو عائلة من المصطلحات بقدر ما تمتد بوصفها وسيلة للكلام عن المظاهر الموضوعية لروايات بعينها. ولا يمكن تتبّع خيط واحد (الشخصية، الواقعية، العلاقة البيشخصية، أو ما شاكل ذلك) حتى نقطة مركزية إذ يقدّم وسيلة لفحص الكل والتحكّم فيه وفهمه. وبدلاً من ذلك، فإنه يبلغ، إن عاجلاً أو آجلاً، مفترق طريق، ملتقى أصم، حيث يؤدي أي ممرٍ منهما صراحة إلى جدار أصم. هذا العمى المزدوج هو في وقت واحد الفشل في بلوغ مركز المتاهة، وبلوغ مركزٍ زائف، في كل مكان وفي غير مكان في الوقت ذاته، يمكن الوصول إليه عن طريق أي خيط أو ممر. إن هذه الدهاليز الفارغة، خالية من أي مينيوطورمتسيد. فالمينيطور كما رآه رسكن، هو أنثى عنكبوت، تلتهم رفيقها، تنسج عشّاً هو ذاتها. وهذا الشكل كلّي الوجود، يخفي ويكشف معاً عن غيابٍ وهاوية.

إن مأزق استكشاف رواية ما، أو مصطلح معطى في نقد الحكي يحدث على نحوٍ مختلف في كل حالة من الحالات. ومع ذلك، يتم خَبْره في كل حالة بوصفه شيئاً غير عقلي وغير منطقي. يخْبرُ الناقد انهياراً للتمييزات؛ مثلاً، بين اللغة المجازية واللغة الحرفية، أو بين النص والواقع خارج النصي الذي يعكسه النص، أو بين فكرة أن الرواية تنسخ شيئاً ما وفكرة أنها تجعل شيئاً ما يحدث. وقد يكون الناقد عاجزاً عن أن يقرّر، في مواجهة عنصرين متكررين، أيّهما هو أصل الآخر؛ أيّهما هو "الصورة التوضيحية" للآخر، أو ما إذا كانا يكرّران، أو أنهما بالأحرى متنافران، غير قابلين لتمثّل نموذج مفرد، وما إذا كانا متمركزين، مزدوجي التمركز، أو بلا مركز، وقد يكون الناقد عاجزاً عن أن يخبرنا عما إذا كانت عقدة نصية معطاة هي عقدة "لفظية خالصة" أو لها علاقة بـ"الحياة". وقد يخبر القارئ استحالة تقرير من الذي يتكلّم، في فقرة معطاة، المؤلف، أو الراوي، أو الشخصية، أين ومتى، ولمن يوجّه الكلام؟ إن فقرة مثل هذه، في عدم قابليتها للحسم، تحمل الآثار التي لا يمكن محوها كوثيقة

مكتوبة، وليست شيئاً يمكن النطق به أبداً بواسطة صوت مفرد، وبالتالي تعود إلى لوغوس مفرد. وهناك دائماً في مثل هذه الفقرات، شيء مهمل أو مفقود، شيء ضخم، أو لا وزن له. وهذا يمنع إرجاع اللغة إلى عقل مفرد، متخيّل أو حقيقي. وبطريقة أو بأخرى، يغدو المونولوجي ديالوجي، وخيط اللغة الموحِّد شبيهاً بـ شريط موبيوس Möbius له طرفان، ومع ذلك ليس له سوى طرف واحد فقط. واستعارة بديلة يمكن أن تكون استعارة الأنشوطة المعقّدة ذات التصالبات المتعدّدة. مثل هذه الأنشوطة يمكن أن تكون موحّدة في إحدى المناطق، وغير محيرة، ولكن فقط على حساب عمل ملتقٍ من تقاطعات معقودة عند نقطة ما أخرى على العروة loop ويظل عدد التصالبات هو نفسه على نحوٍ مستعصٍ.

ويمكن أن يَخْبر الناقد، في إحباط أبعد، استحالة فصل جزء من شكل الحكي عن الأنشوطة الكلية للمشكلات knot، ومن ثم فَهْم ذلك. إنه لا يستطيع عزل قطعة واحدة واستكشافها بمعزل عن غيرها. وبهذا ينهار تقسيم الجزء/ الكل، الداخل/ الخارج، ويغدو الجزء غير قابل للتمييز عن الكل. فالخارجي يكون بالفعل داخلياً. كما أن الشخصية في الرواية، على سبيل المثال، لا يمكن تحديدها بدون الحديث عن العلاقات البيشخصية، وعن الزمن، والصور البلاغية، والمحاكاة، إلخ.

ويمكن للناقد أيضاً أن يَخْبر استحالة الخروج من المتاهة ومشاهدتها من الخارج، يمنحها قانونها، أو يعثر بداخلها على هذا القانون في مقابل محاولة الوصول إلى مركز حاكم عبر الاستكشاف من الداخل. إن أي مصطلح للتفسير يكون مستتراً بالفعل داخل النص الذي يحاول الناقد رؤيته من الخارج. ويتّصل هذا باستحالة تمييز المصطلح الفني التحليلي، والتعبيرات التي يحتاج إليها الناقد لتأويل الروايات، عن المصطلحات الفنية المستخدمة داخل الروايات ذاتها. إن أيّة رواية تؤول ذاتها بالفعل. إنها تستخدم بداخلها، اللغة نفسها، وتواجه المأزق نفسه، بالطريقة نفسها التي يستخدمها الناقد ويواجهها. ويمكن أن يتخيّل الناقد نفسه، على نحو آمن وعقلي خارج لغة النص التناقضية، ولكنه واقع بالفعل في شرك خيوطها. ويمكن مواجهة ملتقيات عُمْيٍ أخرى أو أربطة عُمْيٍ مزدوجة عند محاولة تطوير مصطلح فني "نظري" عام لقراءة الرواية النثرية التخييلية و، من جهة أخرى، عند محاولة تفادي النظرية والمعنى باتجاه النص نفسه، من دون افتراضات نظرية مسبقة، لتفسير معناه.

إن نقداً لرواية ما أو جسدٍ من الروايات، يجب أن يكون اتباعاً لطريق أو لآخر حتى يبلغ في النص، واحد أو آخر من أشكال هذا العمى المزدوج، عوضاً عن أن يكون محاولة للعثور على وحدة مفترضة مسبّقاً. مثل هذه الوحدة يتّضح دائماً أنها وحدة زائفة، مفروضة عوضاً عن كونها شيئاً جوهرياً ومتأصّلاً. ويمكن خبر هذا فقط عبر العمل المتأني لتتبع أحد الخيوط على قدر ما يمضي بعيداً متوغلاً في متاهة النص. هذا الجهد المبذول في القراءة ليس "تفكيكاً" لرواية معطاة. إنه بالأحرى اكتشاف للطريقة التي تفكّك بها الرواية ذاتها في سيرورة بناء شبكة رواية قصتها. ولا يمكن بأية حال من الأحوال تفادي هذه الحارات العُمْي عند تحليل الحكي. إن بالإمكان حجبها فقط عبر نوع من السذاجة التي تصنع مكاناً للوقوف حيث توجد هاوية- مثلاً، عند اتخاذ الوعي أساساً صلباً. إن الثغرة المحجوبة على

نحو شفيف يمكن تفاديها فقط، أو مناوأتها، أو التسليم بشيء في المصطلح الفني يستخدمه المرء عوضاً عن مساءلته، أو عبر عدم الدفع بتحليل النص موضوع الدراسة بعيداً بحيث تظهر استحالةُ قراءةٍ واحدةٍ محددة.

والملتقى الآخر لهذا العمى المزدوج هو حقيقة أن مصطلح الحكي لا يمكن، عبر أي جهد، تقسيمه إلى أجزاء أو فئات مستقلة، تقسيمه إلى لفائف من خيط مختلف الألوان. إن المصطلحات نفسها يجب أن تستخدم في المناطق كلّها، فتتشابك الموضوعات topoi. وليس بإمكان الناقد أو الروائي، على سبيل المثال، التحدّث عن العلاقات الجنسية بدون أن يستخدم في الوقت نفسه مصطلحات فنّية اقتصادية (الحصول على، ثمن، إلخ) أو بدون التحدّث عن التمثيلات المحاكاتية (إعادة إنتاج)، أو عن الطوبوغرافيا (التقاطعات)، وفي الحقيقة، عن موضوعات الحكي الأخرى كلّها. إن لغة الحكى مزاحة دائماً، مستعارة. وعلى ذلك، فكل خيط مفرد يؤدّي إلى كل مكان، مثل متاهة مصنوعة من خيط واحد مفرد أو دهليز واحدٍ يتغضّن جيئة وذهاباً.

خذ مثالاً لهذا، الحرف X. إنه حرف، علامة، ولكنه علامة لعلامات، على وجه العموم، ولوفرةٍ من العلاقات تتضمّن في النهاية تغيرات متبادلة بين كل أماكني التسعة. إن X هو مفترق طرق، الصورة البلاغية التي نطلق عليها "المقابلة العكسية" chiasmus، والحرف يعني قُبْلة، وسمكة، والمسيح، وصليب الصَّلب، والمجهول في الرياضيات، وعلامة مصحح بروفات الكتب على وجود حرف ناقص، ومكان مُعَلَّم على الخريطة (X تميّز المكان)، وعلامة توضيحية (كما في قولنا، "أنظر الشكل X")، وتوقيع الشخص الأمي، وعلامة على أحد الأخطاء أو المحو ("مشطوب")، مؤشّر لدرجات النعومة (كما في الحرف X على شكائر الدقيق أو السكّر)، مكان المواجهات، الانقلابات، الاستبدالات، منطقة "إمّا/ أو" ("إنّها زوجتي السابقة")، مكان إحدى الفجوات، أو الثغرات، أو الصدوع الفاغرة، غير المحسوم، ممر التقاطعات الجينولوجية، وعلامة عبور المرء، والكرموزوم X، والأزمة، استجواب الشاهد، أو الغرز المتصالبة، المقاصد المتعارضة، شبكة الخطوط المتقاطعة. وX هو في النهاية علامة الموت، كما في الجمجمة والعظام المتصالبة، أو العيون الحولاء للشخصية الكرتونية التي تكون مرتبكة أو متحيرة، وفاقدة الوعي، أو ميته: XX. إن "ex" في هذه الاستعمالات كلّها تعني خارج شيء ما، إلى جانب نفسه، مزاح، إن الواقعي والمرئي يصعدان، وينبعثان من غير الواقعي، أو أن غير الواقعي يظهر دائماً بوصفه الحجاب المفترض أو البديل عن الواقعي الغائب، كما في المقطع الشعري الثامن عشر لقصيدة دالاس ستيفن "الرجل ذو الجيتار الأزرق"Man with the Blue Guitar، يأتي النهار "مثل ضوء في انعكاس هضبة، صاعداً لأعلى من بحرٍ(1) لـ ex".

“ Like light in a mirroring of chiffs,
Rising upward from a sea of ex.”
[يشبه الضوءَ في انعكاسٍ للهضاب،
يصعدُ إلى الأعلى من بحر من لـ ex.]

(1) Wallance Stevens, 'The Man with the Blue Guitar,' in The Collected poems of Wallace Stevens (New York: Alfred A. Knopf, 1954), p.175.

يكون ضوء النهار، المرئي والممكن تسميته، دائماً مشتقّاً على نحو مضاعف، وثانوي. إنه يصعد من البحر ثم يُزَاح أبعد من ذلك بواسطة انعكاسه من الهضاب في تجوال يشبه تجوال كل هذه التعابير التي كنت معنيا بفحصها. هذه الحركة تجعل المصدر ذاته غير واقعي، بحرُ من ex. ويتحدّث ستيفن في القسم الثالث عشر من "مساء اعتيادي في نيوهافن" An Ordinary Evening in New Haven، عن اقتراب الليل، الذي يأتي منه الضوء ويعود إليه، مثل الـX الكبيرة للعودة للبدائية"(1). إن الواقعي وغير الواقعي، الاستعاري والحرفي، الشكل والأساس، تغير أماكنها على الدوام، وفي مقابلة عكسية متذبذبة. لأن "ex" موجود بكثرة في التفسير التناقضي لستيفن لـ"the sea of ex" [بحرٍ من ex] في رسائله. لقد كتب ريناتو بوجيولي Renato Poggioli: "إن بحراً من ex يعني بحراً سالباً تماماً. إنه مملكة (لقد كان) من دون منفعة أو إثارة". وكتب هاي سيمونز Hy Simons: Sea of ex "بحرٌ من ex": "إن الخيال يجنح بنا بعيداً عن (EX) إلى لا واقعية خالصة. ويكون لدينا هذا الاحساس باللاواقعية دائماً غالباً في حضور ضوء الصباح على الهضاب التي تصعد بعد ذلك من بحرٍ قد توقف عن أن يكون واقعياً، وهو من ثم، بحر Ex"(2). أيهما لا واقعي وأيهما واقعي، البحر أم الضوء؟ لا يمكن حسم المسألة. إن أي شيء يراه المرء هو لا واقعي ويخلق كأساس له، واقعاً وهمياً، يغدو لا واقعياً بدوره عندما يستدير إليه.

---

(1) Stevens, 'An Ordinary Evening in New Haven,' in collected poems, p. 274.

(2) The Letters of Wallance Stevens, ed. Holly stevens (New York: Alfred A. Knopf, 1966), pp. 783, 360.

ملاحظات حول المؤلفين

MIEKE BALL (1946) ميك بال

عملت عضواً بمعهد الأدب المقارن Institute of the Comparative Literature بجامعة أترخت، وتقوم حالياً بالتدريس بقسم اللغات الاجنبية والأدب واللسانيات في جامعة روشستر. كتبت: Essais De theorie van ،sur la signification narrative: dans quatre romans modernes (1977) Narratology: الذي ترجم إلى الإنكليزية تحت عنوان vertellen en verhalen (1978) Lethal Love: Feminist Literary و Introduction to the Theory of Narrative (1985) Mensen van papier: over قامت أيضاً بتحرير .Readings of Biblical Love Stories (1987) The Point of Theory: Practices of وشاركت في تحرير personages in de literature (1979) بالإشتراك مع إنج. إ. بوير. Culural Analysis (1994)

Roland Barthes (1951-1980) رولان بارت

تخرج في الكلاسيكيات عام (1939). قام بالتدريس لمدة قصيرة في بوخارست، وعمل بالمركز الوطني للبحث العلمي (1952-59) Centre National de la Recherches Scientifique، ثم رئيساً للعمل بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا، تقلد عام 1976 كرسي السيميولوجيا في الكوليج دي فرانس. له العديد من المؤلفات المهمة منها(1953) Le Degré zero de literature (درجة الصفر في الكتابة)، والذي ترجم إلى الإنكليزية بعنوان(1967) Writing Degree Zero؛ وكتاب Mythologies (1957)، الذي ترجم إلى الإنكليزية تحت عنوان (1972) Mythologies؛ و(1964) Elements de sémiologie، الذي ترجم إلى الإنكليزية بعنوان (1967) Elements of Semiology؛ Essais critiques (1964) الذي ترجم إلى الإنكليزية بعنوان Critical Essays (1972); S/Z (1970) وترجم إلى الإنكليزية بعنوان S/Z (1974)، Le plaisir du texte (1973) الذي ترجم إلى الإنكليزية تحت عنوان The pleasure of the Text (1975)، Roland Barthes (1975) الذي ترجم إلى الإنكليزية Roland Barthes by Roland Barthes (1977)؛ Fragments d'un discourse amoureux (1977) الذي ترجم إلى الإنكليزية بعنوان Lover's Discourse؛ Fragments (1978)؛ Image, Music - Text (ed. Stephen Heath, 1977).

WAYNE C. BOOTH (1921) واين بوث

عمل أستاذاً للغة الانكليزية بجامعة شيكاغو (1962-91). فاز بجائزة Christian Gauss عام (1962)، وجائزة David H. Russell للبحث المتميز من المجلس الوطني لمدرسي اللغة الانكليزية عام 1966 عن

كتابه The Rhetoric of Fiction (1961) كما كتب: Now Don't Try to Reason with Me: Essays and Ironies for a Credulous Age (1970); Modern Dogma and the Rhetoric of Assent (1974); A Rhetoric of Irony 1974; Critical Understanding: The power and limits of Pluralism; The Company we keep: An Ethics of Fiction. وقام بتحرير The (1967) Having Work Most Knowledge وشارك في تحرير صحيفة Critical Inquiry من عام (1974).

EDWARD BRANIGAN (1945) إدوارد برانيجان

أستاذ ورئيس قسم برنامج الدراسات السينمائية بجامعة كاليفورنيا، سانتا بربارا. مؤلف Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film (1989)، وNarrative Comprehension and Film (1992)، بالإضافة إلى كونه المحرر العام لسلسلة The American Film Institute Readers.

CLAUDE BRIMOND (1929) كلود بريمون

رئيس العمل بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا (باريس). كتب(1973) Logique du récit. شارك مع جاك برليوز وكاترين فيلاي- فالانتين في تحرير Forms Médiévales du counte merveilleux (1989) وMille et un contes de la nuit بالإشتراك مع جمال الدين بن الشيخ، وأندريه مايكل بن شيخ وجيمس إدين (1991) وThematics: New Approaches بالإشتراك مع جوشوا لاندي وتوماس بافل (1995).

PETER BROOKS (1938) بيتر بروكس

أستاذ العلوم الإنسانية Humanities بجامعة ييل، ومدير مركزWhitney Humanities Centre ورئيس قسم اللغة الفرنسية بجامعة ييل. مؤلف The Novel of Worldliness; The Melodramatic Imagination (1976); Reading for the plot: Design and Intention in narrative (1984); و(193) Body Work: Object of Desire in Modern Narrative. قام بتحرير The Child's Past (1972)؛ وشارك في تحرير Man and His Fictions (1973) و The Lesson of Paul de Man (1985).

JONATHAN CULLER (1944) جوناثان كلر

عمل أستاذاً للأدب الإنكليزي والمقارن بدءاً من:1977، ومديراً لـThe Society for Humanities بجامعة كورنول بدءاً من عام 1984.دَرَّسَ بجامعة هارفارد وكلية سان جورج (أكسفورد)، وعمل زميلاً و رئيساً لدراسات اللغات الحديثة بـ Selwyn College (كامبردج)، ومحاضراً للغة الفرنسية في Brasenose College (أكسفورد). من بين مؤلفاته Flaubert: The Uses of Uncertainty, (1974);

Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature (1975); Ferdinand de Saussure (1976); On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism (1982); Roland Barthes (1983); The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction (1983); Framing the Sign: Criticism and its Institutions .(1988)

سيليستينو ديليتو CELESTINO DELEYTO (1959)

محاضر أول للفيلم السينمائي والأدب بجامعة زاراجوزا (إسبانيا)، محرر Flashbacks: Re-Reading the Classical Hollywood Cinema (1992). وإلى جانب عمله في الأدب، نشر مقالات حول Almodóvar, Saura, Woody Allen, وHollywood Film Criticism بالإضافة إلى العديد من الدوريات الأسبانية والبريطانية ويعمل حالياً في التمثيل الحكائي في العلاقات بين الجنسين في الأفلام الهوليودية.

جيرار جينيت GÉRARD GENETTE (1930)

مدير الدراسات بـ École des Hautes Études en science Sociales في باريس. ألف العديد من الكتب الهامة حول نظرية الأدب والسرديات، منها Figures I, II, III (1966, 1969, 1972) الذي ترجم إلى الإنكليزية تحت عنوان Narrative Discourse (1980) و Figures of Literary Discourse (1982)، كما كتب Mimologiques voyages en Cratylie (1976); Introduction à l'architexte (1979); Palimsestes: la literature au second degré (1972); Nouveau discours du récit (1983) الذي ترجم إلى الإنكليزية تحت عنوان Discourse Revisited (1988); Seuils (1987); Fiction et diction (1991) وL'oeuvre de l'art (1994) وحرر أيضاً Esthétique et poêtique .(1992)

ووكر جيبسون WALKER GIBSON (1919)

عمل أستاذاً للغة الانكليزية بجامعة ماساشوستس، و رئيساً للمجلس الوطني لمدرسي اللغة الانجليزية ومستشاراً لـ US office of Education. ألف Come As You Are (1958); The Limits of Language (1962); Tough ,Sweet and Stuffy: An Essay on Modern American Prose Styles (1960); Persona: A Style Study for Readers and Writers (1969). وبالاشتراك مع وليام لوتز Doublespeak: A Brief History Definition, and Bibliography with a List of Award Winners (1991). وشارك في تحرير The Play of Language (1971).

ALGIRDAS - JULIEN GRIMAS (1917-1992) الجيرداس- جوليان غريماس

من أصول ليتوانية، ولد في تولا (روسيا). حصل على الدكتوراه في الأدب من جامعة السوربون عام 1949، وَدرّس بالإسكندرية، وأنقرة، و استانبول قبل أن يصبح مديراً للدراسات في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا عام 1965. من بين كتاباته émantique structurale: Recherche de méthode (1966); Du sense (1970); Maupassant: La Sémiotique du Texte (1976); Sémiotique Dictionaries raisonné de la théorie du langue بالاشتراك مع ج. كورتيه 1979)، Sémiotique des Passions: Des états de chose aux états d'âme (1991) (بالإشتراك مع فونتاني). وقام أيضاً بتحرير(1972) Essais de sémiotique poétique.

LINDA HUTCHEON (1947) :ليندا هتشيون

عملت أستاذاً للغة الانكليزية بجامعة ماك ماستر (هاميلتون) حتى عام 1988، وتعمل الآن أستاذاً للغة الانكليزية والأدب المقارن بجامعة تورنتو. ألفت العديد من الكتب عن الحكي وما بعد البنيوية منها Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox (1980); Formalism and the Freudian Aesthetic: The Example of Charles Mouron (1984); A Theory of Parody: the Teachings of 20th Century Art Forms (1985); The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction (1988); The Politics of Representation in Canadian Art and Literature (1988) Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony (1994) و Double Talking: Essays on Verbal and Visual Ironies in Canadian Contemporary Art and Literature (1992).

TRESSA DE LAURETIS تريسا دي لوريتيس

أستاذة "تاريخ الوعي" History of Consciousness بجامعة كايفورنيا، سانتا كروز. وهي محررة Queer Theory: Lésbian and Gay Sexualities (1981) (عدد خاص حول الاختلافات، 1981). شاركت مع ستيفن هيث في تحرير(1980) The Cinematic Apparatus، ومؤلفة La Sintassi del desiderio (1976); Umberto Eco (1981); Alica Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema (1984); Technologies of Gender: Essays on theory, Film and Fiction (1987); The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire (1994).

J-HILLIS MILLER (1928) ج. هيليس ميلر

دَرّس في جامعة جون هوبكنز حتى عام 1972، ثم في جامعة ييل لمدة أربعة عشر عاماً حيث كان أستاذاً للغة الإنكليزية والأدب المقارن. وفي عام 1986، أصبح أستاذاً متميزاً للغة الإنجليزية والأدب المقارن بجامعة كاليفورنيا، إرفين. أصبح رئيساً لـ MLA، و ربما اشتهر كعضوٍ مؤسس لما يسمى بمدرسة ييل التفكيكية. حصل على درجة شرفية من جامعة زاراجوزا (إسبانيا). وتشمل مؤلفاته العديدة التي

تطور مقاربةً فينومينولوجية وتفكيكية (فيما بعد) للحكي الأدبي The Form of Victorian Fiction (1967); Fiction and Repetition (1982); Hawthorne and History: Defacing It (1991); Ariadne's Thread: Story Lines (1992); Topographics (1994).

جيرالد برنس GERALD PRINCE (1942)

مدرس اللغة الفرنسية بجامعة بنسلفانيا. وأهم كتبه هي Metaphysique et téchnique dans l'œuvre romanesque de Sartre (1968); A Grammar of Stories: An Introduction (1973); Narratology; The Form and Functioning of Narrative (1982); A Dictionary of Narratology (1988); Narrative as Theme: Studies in French Fiction (1992). وشارك مع وارن موت في تحرير Alternatives (1993).

بول ريكور PAUL RICOEUR (1913)

عميد كلية الآداب و العلوم الاجتماعية بجامعة باريس لعدة سنوات وعين فيما بعد أستاذاً فخرياً بـ Divinity School، قسم الفلسفة ولجنة الفكر الاجتماعي بجامعة شيكاغو (1984). لقد كتب العديد من الكتب حول الهرمينوطيقا، وأقربها إلى النظرية الأدبية هي: De l'interpretation Essais sur Freud (1965) الذي ترجم بالانكليزية تحت عنوان Freud and philosophy: An Essay on Interpretation (1970); La Métaphore vive (1975)، الذي ترجم تحت عنوان: The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies in Creation of Meaning in Language (1978); Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning (1976); Etre, essence et substance chez Platon et Aristote (1982); Temps et Récit I, II, III (1983, 1984, 1985) الذي ترجم إلى الإنكليزية تحت عنوان; Time and Narrative, vols. 1, 2, 3 (1984, 1986, 1988); Lectures on Ideology and Utopia by Paul Ricœur (حرره جورج. هـ. تايلور 1986)؛ From Text Action: Essays in Hermeneutics (1991).

ف. ك. شتانزل F. K. STANZEL (1923)

درّس بجامعات هارفارد، وكامبردج، وجراز (النمسا) إذ أصبح أستاذ اللغة الأنكليزية عام 1962، وأصبح أستاذاً فخرياً عام 1993. مؤلف Die Typischen Erzählsituationen im Roman (1955)، الذي ترجم إلى الإنكليزية بعنوان Narrative Situations in the Novel (1971) Typische Formen des Romans (1964)، وTheorie des Erzählens (1979) الذي ترجم تحت عنوان A theory of Narrative (1984)؛ Linguisttische und Literarische Aspekte des erzählenden Diskurses (1984).

ميرستيرنبرج MEIR STERNBERG

أستاذ البويطيقا والأدب المقارن بجامعة تل أبيب. مؤلف Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction (1978); The Poetics of Biblical Narrative (1985). وأسهم بالعديد من المقالات في السرديات لمجلة Poetics Today والعديد من المجلات النقدية.

HAYDEN WHITE (1928) هايدن وايت

درّس بجامعتي روشستر، وكاليفورنيا (لوس أنجلوس) وجامعة وسليان Wesleyan. أستاذ الدراسات التاريخية بجامعة كاليفورنيا، وسانتا كروز. ومن كتاباته The Uses of History (1968); Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe (1973); Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism (1978);and The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation (1987).

السيد إمام

ناقد و مترجم مصري

مواليد 19/3/ 1945

تخرج في كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية وآدابها عام 1973.

من أعماله المترجمة :

الشعرية البنيوية، جوناثان كلر

قاموس السرديات، جيرالد برنس

تعليم ما بعد الحداثة، برندا مارشال

أقنعة بارت، جوناثان كلر

العولمة.. نص أساس، جورج ريتزر

علم السرد، سوزانا أونيجا

موسوعة ألف ليلة و ليلة، أورليش مارزوف و ريتشارد فان ليفن

شعرية ما بعد الحداثة، ليندا هاتشون

إنتاج النص، ميشيل ريفاتير

التوسل بالبنيوية، ديفيد لودج

تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، إيهاب حسن، من إصدارات دار شهريار

إيهاب حسن: أوديب أو نطوّر ما بعد الحداثة، حوارات ودراسات، من إصدارات دار شهريار

النقد النظير: سبعة تأملات في العصر، إيهاب حسن، من إصدارات دار شهريار

تقطيع أوصال أورفيوس.. نحو أدب ما بعد حداثي، إيهاب حسن، من إصدارات دار شهريار

الميتافكشن، باتريشيا ووه، من إصدارات دار شهريار

نظرية السرد ما بعد الحداثية، مارك كوري، من إصدارات دار شهريار

صدر عن دار شهريار للنشر والتوزيع

2017		
روشيرو	حسين رشيد	قصص قصيرة جداً
جثة في بيت داكن	مازن المعموري	شعر
أصوات من هناك	نعيم آل مسافر	رواية
طريق لا يسع إلا فرداً	عبد الزهرة زكي	نقد
التداخل النصي في الرواية العراقية	أماني حارث الغانمي	دراسة
الشعراء نقاداً.. المفهوم والتمثلات	د. أماني حارث الغانمي	دراسة
رواية الذاكرة وذاكرة الرواية	صدّوق نور الدين	نقد
بلاغة الجمهور.. مفاهيم وتطبيقات	تحرير: د. صلاح حسن حاوي د. عبد الوهاب صديقي	بحوث محكّمة
النوم إلى جوار الكتب	لؤي حمزة عباس	نقد
الناقد وآفاق القراءة	تحرير: د. علي متعب جاسم د. فاهم طعمة أحمد	نقد
النقد القصصي في العراق.. من المقالية إلى المنهجية	د. فاهم طعمة أحمد	دراسة
مهب الرمية الغامضة	وليد هرمز	شعر
البلاغة الثائرة	د. سعيد العوادي	بحوث محكّمة
كتاب الجنوب	تحرير	شعر
العقرب على أدراج محطة انديمشك	حسين مرتضائيان آبكنار ترجمة: حسين طرفي عليوي	رواية
ماذا نفعل بدون كالفينو	ضياء جبيلي	قصص

2018		
غيمة شيكاغو	حيدر عودة	قصص
طين فائض	حيدر كمّاد	شعر
رائحة الالتفات	حسن علاء الدين	دراسات
تحوّلات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة	إيهاب حسن ترجمة: السيد إمام	دراسات
كلاب طروادة	ناصر الحجاج	شعر
مدخنة الطيور	أحمد العجمي	شعر
خارج النافذة بقليل	حيدر قحطان	شعر

لو أنها أنجبت سلحفاة	مصطفى عبود	شعر
السبيليات	إسماعيل فهد إسماعيل	رواية
البلاغة والتواصل عبر الثقافات	د. عماد عبد اللطيف	دراسة
سرد الأمثال	د. لؤي حمزة عباس	دراسة
بلاغة التزوير	د. لؤي حمزة عباس	دراسات
الأشياء التي لا نفعلها	قصص إسبانية	ترجمة: أحمد عبد اللطيف
يطعنون الهواء برماح من خشب	كريم جخيور	شعر
لا أسمع غيري	ورود الموسوي	شعر
ظل استثنائي	عبد الحليم مهودر	قصص قصيرة
سادن الأقفال	حسن دعبل	نصوص
إصلاح اجتماعي أم ثورة؟	روزا لوكسمبورغ	سياسة
تلك البلاد	سيرل بورتر	رسائل- تاريخ
العراق في رسائل ما بين الحربين العالميتين	ترجمة: أمل بوترت	
جدل الهوية في الرواية العراقية الجديدة	جميل الشبيبي	نقد
نساء ماهر الخيالي	ياسين شامل	رواية
من الحداثة إلى ما بعد النسوية	أماني أبو رحمة	دراسات
أشياء وأمكنة	أسعد الأسدي	نصوص في المكان
جماليات الرواية العراقية	د. نجم عبد الله كاظم	نقد
القراءة الآثمة للفلسفة	حيدر دوشي	دراسة
سيارة مكشوفة في يوم مشمس	ميسلون هادي	قصص
طائر يشبه السمكة	محمد حياوي	قصص قصيرة جداً
رسائل حب خادعة	د. لحسن الكيري	مختارات قصصية إسبانية
لا أحد يأخذ الظل إلى بيته	طيب جبار	شعر كردي
	ترجمة عبد الله البرزنجي	
تمثلات السلطة في روايات فؤاد التكرلي	د. محمد عبد الحسين هويدي	دراسة
لقطات	آلان روب- غرييه	قصص
	ترجمة د. حسن سرحان	
إشكاليات الحجاج	د. صلاح حسن حاوي	بلاغة جديدة
الميتافكشن	باتريشيا ووه	نقد
	ترجمة السيد إمام	
البصرة أواخر القرن العشرين	مجموعة قصاصين	قصص
إيهاب حسن أو تطور ما بعد الحداثة	إيهاب حسن وآخرون	حوارات ودراسات
	ترجمة: السيد إمام	

2019		
الأرنب الآلي ومسرحيات للطفولة	جبار صبري العطية	مسرح طفل
الصراع في الحزب الشيوعي العراقي	إبراهيم علاوي	سياسة
أسلوبية الخطاب القرآني	د. وسام جمعة المالكي	دراسة
صوت خافت جداً	سعد سعيد	رواية
النوم إلى جوار الكتب/ ط2	لؤي حمزة عباس	مقامات وقراءات
مسافر خفيف المتاع	أنطونيو ماتشادو ترجمة: د. عبدالهادي سعدون	مختارات شعرية
الدراسات الثقافية: التمفصل، الهيمنة والصراع	مجموعة كتاب ترجمة: محمد مفضل	دراسات
سيرة الفراشة	محمد حيّاوي	رواية
الكتابة بحب رسائل الحب لمشاهير العالم	بابرا كارتلاند ترجمة: جواد وادي	رسائل
مرويّات الذئب	لؤي حمزة عباس	خيالات قصصية
محاورات بوينس آيرس	بورخس- ساباتو حوار: أورلاندو بارون ترجمة: أحمد الويزي	حوارات
النقد النظير.. سبعة تأملات في العالم	إيهاب حسن ترجمة: السيد إمام	دراسات
صندوق أسود آخر	إسماعيل فهد إسماعيل	رواية
في حديقة المصح	مهند يعقوب	شعر
لاثاريّو	أول رواية إسبانية ترجمة: د. عبد الهادي سعدون	رواية
المكوّن الموضوعي في الدرس النحوي المعاصر	د. أحمد رسن	دراسة
النظام النحوي في النص القرآني	د. أحمد رسن	دراسة
الفكر الاعتزالي	عبد الكريم يحيى الزيباري	دراسة
أغاني النزل المفروش	تشارلز بوكوفسكي ترجمة: د. صادق رحمة محمد	شعر
دفتر صغير على طاولة: وجوه وحكايات	حسن العاني	مقالات

2020		
التحليل السيميائي للخطاب الإشهاري	**إعداد وإشراف: د. حسن مسكين**	**دراسات**

التنوير، الثورة والحداثة	كانت.. فوكو ترجمة: د. كريم الجاف	فلسفة
الهوية والاختلاف	مارتن هيدغر ترجمة: د. كريم الحاف	
تقرير عن السرقة	عبد الهادي سعدون	رواية
في هذه الحديقة السوداء	عبد الزهرة زكي	شعر
أرض تتسع للجميع	كتاب أميركيون ت:صادق زورة	قصص قصيرة جداً
المنعطف اللغوي في فلسفة ج. إ. مور	علي حاكم صالح	فلسفة/ ترجمة
تقطيع أوصال أورفيوس.. نحو أدب ما بعد حداثي	إيهاب حسن ت: السيد إمام	دراسات
سيرة الجمرات	أحمد الواصل	شعر
النظر في المرآة 30 كاتباً عربياً في سؤال الكتابة	إعداد وتحرير: صفاء ذياب	نصوص في سيرة الكتابة
الأعراس النازية	فاروق السامر	رواية
ثلاث سنوات مع ديريدا دفاتر كاتب سيري	بونوا بيترز ترجمة: فتحية دبش	سيرة
في الحداثة وما بعد الحداثة	مجموعة كتّاب ترجمة: سهيل نجم	نقد
الأعمال الشعرية الكاملة	حسين عبد اللطيف	شعر
السرديات من البنيوية إلى ما بعد البنيوية	تحرير ترجمة: السيد إمام	دراسات
مرثية الهواء مختارات قصصية إيرانية	ترجمة: حسين طرفي عليوي	قصص

لوركا.. سيرة الشباب والشعر	فرانثيسكو كارثيا لوركا ترجمة: نجاح الجبيلي	سيرة
مذكرات كلب عراقي	عبد الهادي سعدون	رواية
نظرية السرد ما بعد الحداثية	مارك كوري ترجمة: السيد إمام	دراسات
نقص الصورة	ناظم عودة	دراسات
آيو	سعد سعيد	رواية
كرسي بالمقلوب	ياسين شامل	قصص
السرد والكتاب	محمد خضير	مقالات
المناظرة والحجاج	وليد مزهر	دراسة

الفهرس

السرديات شهريار... حكاية في كتاب

فن الحكي وثيق الصلة بالمحاكاة والفعل (المحتوى) وبالحبكة mythos (صيغة تمثيلية غير مشفرة في علامات). إنه هو المشترك والعام، أما "السرد" narration فيرتبط بطريقة التعبير اللفظية عن المحتوى. إن السرد اللفظي هو أحد الصيغ العديدة الممكنة للتعبير عن المحتوى (أو الفعل)، ونعثر عليه في الملحمة، والقصة القصيرة، والرواية، والتقرير الصحفي، والسيرة الشعبية، والسيرة الذاتية، إلخ. بينما تتجلى فنون أخرى مثل السينما والمسرح والبانتومايم، عبر وسائط سيميوطيقيةٍ تنتمي إلى أنظمة أخرى للعلامات: الصورة، الحركة، الإيماء، الإيقاع، إلخ.

يرتبط "السرد" بمستوى التعبير وله ارتباطات من ناحية جذوره بالنظم أو طريقة التنظيم والنسج. ولذا هو الأقرب إلى طريقة التقديم أو التعبير. إنه يرتبط بالحياكة والصنع والتشكيل، وتحويل المادة الأولية السابقة عليه (خيوط الغزل) إلى شكل من أشكال النسيج. وبناء عليه سوف نتحدث في هذا الكتاب عبر أقسامه الخمسة عن فنون حكائية سردية مثل الرواية، أو القصة القصيرة والسيرة الذاتية، إلخ، وفنون حكائية درامية مثل المسرح، وفنون حكائية صورية مثل السينما، إلخ.

التقسيم الذي اعتمده كل من سوزانا أونيجا وجوزيه أنجيل جارسيا لاندا في تنظيمهما لمادة الكتاب، إذ يخصص القسم الأول لمستوى الفابولا (أو المتن الحكائي) والقسم الثاني لمستوى "القصة" أو التمثيل الذهني لمجموعة الأحداث والأعمال التي يضمها المستوى الأول، ومستوى النص، وهو المستوى الذي يتجسد فيه المستوى الأول والثاني كنصٍ مقروء. إنه المستوى الذي يتجلى فيه نشاط الراوي الخطابي الذي يبرز من خلال عملية التقديم، الذي يستدعي بالضرورة عنصر المروى له الذي يشارك في عملية إنتاج النص، أو الذي يتحقق على يديه النص، من خلال نشاط القراءة.


ISBN 978-9922-617-42-8